

شکری مجید عیار

مدخل إلى علم الأسلوب

١٤١٣ - ١٩٩٢ م.



الطبعة الأولى

١٩٨٢ = ١٤٠٢ م

الطبعة الثانية

١٩٩٢ = ١٤١٣ م .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة الطبعة الأولى

تقديم

الكلام عن الأسلوب قديم. أما «علم الأسلوب» ف الحديث جداً. ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك بضاعة جديدة مستوردة. فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة، وثقافتنا العربية تزدهي بتراث غني في علوم البلاغة. ومؤلف الكتاب الذي بين يديك قد مارس تدريس البلاغة زهاء ربع قرن قبل أن يقترح على قسم اللغة العربية في جامعة الرياض إدخال مادة «علم الأسلوب» في مناهجه، وقد بدأ تدريس علم الأسلوب منذ سبع سنوات أو ثمان، وأحسب أن جامعة الرياض كانت أول جامعة عربية تدخل هذه المادة في مناهجها، أو على الأقل إحدى الأوائل. ولكن علم الأسلوب، كما يدرس في هذه الجامعة، لا يزال وثيق الصلة بعلوم البلاغة.

والواقع أن هذا الكتاب لا يصدر عن رغبة في المحدثة أو التحدث، فضلاً عن أن يحاول فتنة الناس ببدعة جديدة من بدع الثقافة الغربية، ولكنه يحاول أن ينشئ في ثقافتنا العربية علمًا جديداً مستمدًا من تراثها اللغوي والأدبي، ومستجيبةً لواقع التطور في هذا التراث الحي، ومستفيداً من دراسات أهل الغرب بالقدر الذي يمكن من روّاه التطور المعاصر روّاه تاريخية، وقراءة التاريخ قراءة عصرية.

والخصم الذي يحاول هذا الكتاب تدميره ليس بلاغتنا القدمة

العظيمة، ولكن الفوضى البلاغية – بل اللغوية – التي شاعت بينما في
السنوات الأخيرة، ولا سيما بين أدباء الشباب. هؤلاء عازمون – كما
يبدو – على تحطيم كل بلاعة مأثورة، ولكنهم عاجزون – في الوقت نفسه –
عن أن يحلوا محلها ببلاغة جديدة. وهذا الكتاب يود أن يقول لهم إن تجديد
اللغة الفنية ليس أمراً هيناً، وإن وراء كل عمل أدبي جيد جهداً هائلاً في
الصياغة اللغوية، جهداً يعتمد على الثقافة والفكر كما يعتمد على الشعور،
ويخلق تكويناته الجديدة من خلال التكوينات القديمة و بواسطتها. ويطعم
هذا الكتاب أن يقنعهم بأن الجرأة في تجديد اللغة الفنية تتطلب كفافاً
عمقاً في دراسة لغة الآخرين. بهذا وحده يمكن للجديد أن ينافس
القديم، وأن يدخل معه في رحاب التراث الذي يتسع لكليهما.

ولكن هذا الكتاب لم يكتب للأدباء الشبان وحدهم، بل كتب لكل
من يهتم بالأدب ولو بعض الاهتمام، وما كان ليظهر على هذه الصورة لو لا
دروس «علم الأسلوب» في جامعة الرياض، وهي دروس حضرها طلاب
يحضرون لدرجتهم الجامعية الأولى في تخصصات متعددة. وأقول إنهم
«حضروها» لثلا أقول إنها أقيمت عليهم. فالواقع أنهم شاركوا فيها مشاركة
فعالة، وكان لما يلاحظونهم على النصوص التي نقرؤها آثر طيب في القسم
التطبيقي من هذا الكتاب على الخصوص. وقد أيقنت – بعد تجارب هذه
السنوات السبع أو الثمان – أن الإحساس الصادق بقيمة النص الأدبي،
وجمال اللغة الأدبية، كامن في كل إنسان وإن اختلفت درجاته، وأيقنت أن
تجملية هذا الإحساس وتنميته ترفعان من إنسانية الإنسان، وأن افتقارهما
خسارة لا يمكن أن يعوضها شيء.

على أن الغرضين يلتقيان في آخر المطاف. فليس ثمة حاجز بين
قاريء الأدب ومنشئه، ولا سيما حين نتحدث عن الشباب. إن معظم
الشبان يحاولون – ولو مرات معدودة في حياتهم – كتابة نوع ما من أنواع
الأدب، كما يهتمون بقراءة بعض ما يقع في أيديهم منه. والقاريء الجيد

يمكن أن يصبح منشأً جيداً، والقارئ «الردي» لا يكون إلا منشأً ردياً.
وإذا انحطت قيمة الإنتاج الأدبي انحطت قيمة القراءة. وإذا تعلم قراء
الأدب كيف يقرأون؛ فلا بد لكتابه أن يتعلموا كيف يكتبون، أو يكفوا
عن الكتابة.

* * *

بقيت كلمة عن كل قسم من القسمين اللذين يكونان هذا الكتاب.
أما القسم الأول «نظرية الأسلوب» فهو لا يضع قواعد لالأسلوب،
ولكنه يعلمك كيف تقرأ وكيف تميز الأساليب. وهو لا يتعرض لتاريخ هذا
العلم ولا للمناقشات التي تدور بين أهله، إلا بالقدر الضروري لتوضيح
الطريقة التي يتبعها علماء الأسلوب في قراءة النصوص الأدبية.
وأما القسم الثاني «الدراسة التطبيقية» فالغرض منه أن تصبح هذه
المبادئ النظرية عادات في القراءة. وهدفه الأبعد أن تعود دراسة الأدب
إلى الاهتمام بالنصوص، بدلاً من حشو الرؤوس بالمعلومات التاريخية،
وأن يقتصر المعلمون والمتعلمون بأن توجيه العناية إلى النصوص أولاً يمكن
أن يجعل تاريخ الأدب إلى دراسة حية خصبة، إذا شاء الدارس أن ينقل
اهتمامه إلى تاريخ الأدب؛ وإنما الدخول في تجربة الشاعر النفسية جزء
موفور من يبذل الجهد سعياً معه في دروب الكلمات.

وعلى الله قصد السبيل.

مضى على ظهور الطبعة الأولى من هذا الكتاب قرابة عشر سنوات . ولم تعد الكلمة " علم الأسلوب " أو " الأسلوبية " غريبة على الانتظار والأسماع . أصبح لها في الدراسات الأكاديمية وجودة ، وأصبح لها صدى في الثقافة الأدبية العامة ، وظهر عدد غير قليل من الدراسات الأسلوبية باللغة العربية ، منها ما كاد يقتصر على شرح النظرية ومنها ما عنى بالتطبيق ، ومنها ما قدم " علم الأسلوب " أو " الأسلوبية " على أنه علم جديد ، أو كما يقال " صحيحة " جديدة في الدراسات اللغوية والأدبية ، ومنها ما حرص على أن يلتمس له أصولاً في الثقافة العربية القديمة .

ولكن الطابع الأكاديمي أو فلنقل التعليمي ، ظل هو الفالب على هذه الدراسات ، فلم تخرج - في معظمها - عن آفاق المؤلفات الجامعية أو المجلات المخصصة للنقد . ولكل من الأكاديمية والتعليم والتخصص دوره المهم في حياتنا ، ولكن ربما كان دور الأدب العر أهن .

والأدب الحر هو الأدب الحى ، هو الأدب الذى يكون جزءاً من ثقافة كل إنسان ، ومن وعي كل إنسان . والنقد ملازم للأدب ، كلاهما له مكان في الحياة لا يمكن الاستغناء عنه ، ولا شفله بغيره ، وليس مكانه محصوراً داخل جدران الجامعة ، فاعظم ما تكون الجامعة عندما تفتح أبوابها لثقافة الحياة ، وتدفع بما عندها إلى ثقافة الحياة . وهذا الكتاب (مدخل إلى علم الأسلوب) وإن نمت بذره داخل الجامعة فقد طمع إلى أن يمتد فروعه خارجها ، وإن أراد أن يعلم شباب الجامعة شيئاً عن الأدب فقد أراد أكثر من ذلك أن يربى فيهم وفي نظرائهم خارج الجامعة نون الأدب ، وإن حرص كما يحرص كل كتاب علمي على الرجوع إلى الأصول فقد كان أكثر حرصاً - وهو أول وأخراً كتاب في فن الأدب - أن يوظف الأصول على اختلاف مصادرها في خدمة نصوص الأدب . ولا أحسب دوره قد انتهى .

شكري محمد عياد

القسم الأول

نظرية الأسلوب

فكرة الأسلوب عند الأدباء

١

كلمة «الأسلوب» من الكلمات الشائعة في عصرنا هذا عندما نتكلّم عن الآثار الأدبية؛ نقرؤُها أو نسمعها غالباً مقتنة بأوصاف معينة مثل:

- أسلوب سهل أو معقد، متين أو ركيك، غريب أو مألوف، جزل أو ضعيف، الخ.
- أسلوب رصين، أو سلس، أو ممتع، أو مشوق، أو جدي، أو هزلي، الخ.

ويلاحظ على هذه الاستعمالات الجارية عدة أمور:

- أن كلمة الأسلوب كلمة مطاطة، يمكننا أن نستعملها عندما نتحدث عن عبارة قصيرة أو عن قطعة كاملة أو عن مجموع شعر الشاعر أو نثر الكاتب، ويمكن أن تشير إلى الألفاظ وطريقة ترتيبها (المجموعة الأولى) أو المعاني وطريقة سردها (المجموعة الثانية).
- أنها تحمل نوعاً من الدلالة على القيمة الأدبية. ففي جميع الاستعمالات التي مرت بك، هناك حكم بالاستحسان أو ضدّه. أما إذا استعملت غير مقتنة بوصف، كأن تقول مثلاً: «فلان عنده أسلوب!» فإنّها تدل على أنك تستحسن طريقة الكتابة.

● أنها تدل على نوع من التمييز. أي أنها حين نتكلّم عن «أسلوب» ما فلا بد أن يكون هذا الأسلوب تميّزاً عن غيره من الأساليب. وعندما نقول: «فلان عنده أسلوب!» ففتحن لا نقصد فقط إلى استحسان طريقة في الكتابة، بل نقصد قبل ذلك إلى أن هذه الطريقة متميزة عن غيرها من الطرق.

وفي هذا المعنى تردد عبارة «الأسلوب هو الرجل» أوـ إذا توخيتا الدقةـ «الأسلوب هو الإنسان نفسه». وسائل هذه الكلمة «بوقون» مفكّر فرنسي من رجال القرن الثامن عشر الميلادي. ولم يكن يعني بها أكثر من أن لكل إنسان طريقة الخاصة في التعبير، ولكن العبارة شاعت وتناقلها الكتاب، وتأثرت بمفاهيم العصر، فأصبح معظم الناس يفهمون منها أن الأسلوب هو مرآة الشخصية أو الخلق.

وإذا كانت كلمة «الأسلوب» تدل على كل هذه المعاني، فطبعي أن تحتل مكانة تشبه مركز الدائرة بالنسبة إلى العمل الأدبي في تفكير كثير من المنشئين والقاد. ومن هؤلاء توفيق الحكيم الذي يجمع كل مشكلات نشأته الأدبية في كلمة الأسلوب. يقول مخاطبا صديقه الفرنسي : «عزيزي أندريه! هل حقاً أنت تفهمي؟... وهل تقدر ما أنا فيه؟... إنها دائمة حالة القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب!...»^(١).

ولكنه يقول له في رسالة أخرى: «إن ا Unterstütـاتـ الجـمـيع لا تـتـغـيرـ:ـ لماـذاـ تـحاـولـ أنـ تـكـلـفـ الأـسـلـوبـ تـكـلـفاـ؟!...ـ إـنـهـ لـاـ يـفـوحـ مـنـ أـسـلـوبـكـ الفـرنـسيـ أـيـ عـطـرـ شـخـصـيـ أـخـاذـ...ـ إـنـاـ هـيـ عـبـارـاتـ مـحـفـوظـةـ فـيـ كـتـبـ الـبـلـاغـةـ تـحـسـبـ أـنـاـ أـسـلـوبـ رـائـعـ!...ـ

«حقاً... إن احتفالي بأمر الأسلوب قد أوقعني في التقليد... آه

(١) «زهرة العمر»، القاهرة، مكتبة الأدب، دون تاريخ، ص ١٥٥.

لكلمة أسلوب، ولكلمة (Formule)...!^(١) لقد بدأت أبصر وقتئذ... لقد تبين لي بعد طول الجري والجهد أن الأسلوب أحياناً حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول!... إن الذي عنده ما يقول للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز... لا يحفل بأسلوب التقديم، ويتكلف الوضع المسرحي في الإعطاء إلا ذلك الذي يعطي شيئاً تافهاً!... ما الأسلوب إلا تلك الآلة الصناعية التي تتوسل بها للوصول إلى الحقيقة، ولكن ما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها، من أعماق القلب الصادق، في كلمات بسيطة!... لهذا كان الأسلوب أحياناً كل أدب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس!...!^(٢)

وهذا تناقض عجيب، لا يمكن تفسيره إلا بتغير موقف الكاتب من الأسلوب، أو بأنه يعني بالأسلوب في الحالة الثانية غير ما كان يعنيه في الحالة الأولى. وهو يشعر بعض هذا الاختلاف عندما يضيف قائلاً في الرسالة نفسها: «إن مهمة كاتب مصرى أو شرقي لأشق وأعسر... ولكن لا بد من جهادنا حتى في بلادنا أيضاً؛ فإن الأسلوب السليم لم يزل في عرفنا مرادفاً للغة المتصنعة المنمقة، وقليل من فطن إلى أن الأسلوب هو روح وشخصية!...».

هـا إذن معنـيـان لـلـأـسـلـوبـ، يتصارـعـانـ في ذـهـنـ الكـاتـبـ العـرـبـيـ أوـ الشـرـقـيـ. ورـفـضـ الحـكـيمـ لـلـمـعـنىـ الـأـوـلـ (الـلـغـةـ المـتـصـنـعـةـ الـمـنـمـقـةـ) لا يـمـنـعـهـ منـ مـوـاـصـلـةـ الـبـحـثـ عـنـ «ـالـأـسـلـوبـ»ـ الـحـقـيقـيـ –ـ الـأـسـلـوبـ الـذـيـ هوـ رـوـحـ وـشـخـصـيـةـ. وـهـوـ يـحـاـوـلـ أـنـ يـسـتـلـهـمـ هـذـاـ اـسـلـوبـ مـنـ التـرـاثـ وـمـنـ الـحـيـاةـ مـعـاـ. فـهـوـ يـقـولـ فـيـ رـسـالـةـ تـالـيـةـ: «ـإـنـ أـضـعـ دـائـمـاـ نـصـبـ عـيـنـيـ هـذـهـ الـمـصـادـرـ»ـ.

(١) كلمة فرنسية تترجم «بالصيغة» أو «ال قالب»، ومن معانيها المعادلة الكيميائية، وعامة استعمالاتها تشير إلى تركيبة محفوظة لا تغير، ويبدو أن الحكيم أثر أن يستعينها حكاية لما كان يسمعه من نقاده الفرنسيين. وقد فعل ذلك في موضع كثيرة من هذا الكتاب.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٥.

الثلاثة أستلهمها فنياً: القرآن، وألف ليلة وليلة، والشعب أو المجتمع!... ولكن الأسلوب!... الأسلوب!... لطالما شغلتك معي بالحديث عن الأسلوب الفني الذي أبحث عنه... أين أجده أخيراً؟... ومع ذلك في ذهني أنه قد يكون على مقربة مني دون أنأشعر!...»^(١).

وفي مرحلة أكثر نضجاً (بعد أن وجد أسلوبه) يتحدث الحكيم عن الابتكار الأدبي فينفي نفياً قاطعاً أن يكون الابتكار صفة راجعة إلى الموضوعات أو الأفكار. ويضيف: «وقد تسلّي بعدها: ما هو الابتكار الفني؟ فأقول لك بسرعة ويساطة: هو أن تكون أنت... هو أن تتحقق نفسك، هو أن تسمعنا صوتك أنت، ونبترك أنت»^(٢). والجهد المضني الذي يبذل كل فنان ليصبح له أسلوبه الخاص أو صوته الخاص لا يعود - في الواقع - التحرر من تأثيرات سابقه. ولكن حين ينجح في صياغة أسلوبه يجد نفسه أسير هذا الأسلوب. «وكيف يخرج عن طريقته وأسلوبه؟... إنها ذاته... تلك مأساة الطابع والشخصية؛ مادام قد صار له طابع فلن يخلع عنه أبداً... ولا بالموت»^(٣).

إن هذه الانطباعات جموعها انطباعات صادقة، ومهمها يكن من تناقضها الظاهر فهي جموعاً تصور المعاناة التي يجد بها الكاتب المبدع فيما يسمىخلق الأدبي. وإذا كان ثمة معنى واحد مشترك بينها جميعاً فهو أن «الأسلوب» يطلق على شكل العمل الأدبي. ولكن المشكلة هي أن هذا

(١) م. ن. ، ص ١٩٤.

(٢) «فن الأدب»، القاهرة، مكتبة الأداب، د.ت. ، ص ١٢.

(٣) م. ن. ، ص ١٥ ، وحول هذه الفكرة الأخيرة يدور كتاب مهم للناقد الفرنسي المعاصر رولان بارت: «درجة الصفر في الكتابة»، وهو مترجم إلى العربية ولكننا لم نطلع على الترجمة. ولا نعلم أن الحكيم قد قرأ كتاب بارت (وقد نشر أولاً مقالات في مجلة «الازمة الحديثة» التي كان يصدرها جان بول سارتر) قبل أن يكتب مقاله هذا. والمسألة على كل حال تتحقق أن بحثها بعض من يعنون بالأدب المقارن!

الشكل يؤثر فيها يراد قوله، ومن هنا يعني أسلوب الكاتب المتقدم على «شخصية» الكاتب الناشيء الذي يحاول تقلينه. فهل يذهب الحكيم إلى القول بأن «شخصية» الإنسان لا علاقة لها بأفكاره؟ ربما كان جوهر المشكلة هو تحديد ما يراد بالأفكار. فحقائق علم الطبيعة أو علم الفلك أفكار، وتأملات الفيلسوف أفكار؛ وتخيلات الشاعر أفكار كذلك – وإنما فمادا يمكن أن نسميها؟

من الواضح أننا لا نستطيع أن نتكلم عن الأسلوب كلاماً مستقيماً، يتجاوز حدود الانطباعات الجزئية أو الواقية، مالم نحدد مفهومنا «للأفكار» التي توجد في الأدب أو لا توجد فيه. وينبغي لنا عندما نحاول ذلك ألا ننسى أن هذا «الأدب» الذي تتحدث عنه ليس شيئاً مجرداً، ولكنه سلسل من الأصوات التي نسمعها بأذاننا، أو تتردد في حسنا السمعي الداخلي إذا كنا قد تعودنا أن نقرأ قراءة صامتة.

وللعقاد مقالات عن «الأسلوب» في كتابه «مراجعات في الأدب والفنون»، ناقش في أولاهما رأياً للكاتب الفرنسي أناتول فرانس ذهب فيه – كما يقول العقاد – إلى أن الأسلوب الأمثل في الأدب هو الأسلوب السهل الذي لا يكدر ذهن القارئ، «فللعلم حق الانتباه والتأمل علينا وليس للفنون ذلك الحق لأنها بطبعتها تسر ولا تفيد ووظيفتها أن تعجب ولا وظيفة لها غير ذلك». فيجب أن تكون جذابة بغير شرط». يناقش العقاد رأي أناتول فرانس – ولعله صورة مبالغ فيها للقول بأن الابتكار الأدبي لا شأن له بالموضوعات أو الأفكار – معلقاً عليه تعليقاً طويلاً بقلمه الجدل الساخر. ففي الكون أسرار لا يسهل التأدي إليها، وللنفس أغوار لا تطفو على وجه الحروف الأبجدية ولا تطير على ألسنة الشعراء والقصاصين، وللجمال معانٌ محجّبة لا تبرز للناس في ثياب الحمام في كل حين. واجمال في الفنون سهل معجب لمن يقدرونها ومحبونه ويستعدون له استعداده ويبذلون فيه ثمنه. « وإنما تُندح السهولة في الأدب ثم تدل على

النبوغ والمقدرة إذا أدى بها الأديب المعاني التي يؤدinya غيره بمثابة واعتساف». وما هذه «المعانٰ» التي يؤدinya الأدب؟ يستشهد العقاد بأبيات لكثير عزة ومحظوظة للعتاب مبيناً ما في معانٰها من علقة شديدة بالنفس، يحسبها بعض الناس حلاوة في الألفاظ، ويخلص من ذلك إلى أن «الصور الخيالية والمعانٰ الذهنية هي الأصل في مجال الأسلوب في الأدب والفنون».

فالعقد يقرر بوضوح أن الأفكار في الأدب هي أفكار من نوع خصوص، ثم لا ينسى أن هذه الأفكار تنتقل بواسطة اللغة. ولكنه لا يسأل «كيف» تنتقل، بل يكتفي بالقول إن «الصور الخيالية والمعانٰ الذهنية» (أي الأفكار الأدبية) هي الأصل في مجال الأسلوب. ولو كان مجرد حصول «الصور الخيالية والمعانٰ الذهنية» للكاتب أو الشاعر كافياً لأن يكتب أدباً عظيماً، لكن الإبداع عملية سهلة حقاً، مع أنها نعلم أن القراءة نفسها تتطلب جهداً وتركيزًا حتى تحصل تلك الصور الخيالية والمعانٰ الذهنية.

والمقال الثاني للعقد يعالج قضية الأسلوب من الناحية التي تركها معلقة في المقال الأول. فإذا كان قد أدار المقال الأول على مناقشة رأي أنطوان فرانس في الأدب السهل، وتطرق من ذلك إلى بحث طبيعة المعانٰ الأدبية، فإنه في هذا المقال الثاني يناقش آراء المتشددين في اللغة، الذين يعيرون على العقاد وزمرة أنه يكتبون بالـ«لوب» (إنفرنجي)، فيفسدون بلاغة العربية (ماذا كانوا يقولون لو قرأوا ما يكتبه الشعراء والكتاب في هذه الأيام!) وهو يرد اعتراضاتهم واحداً واحداً. فإذا كان غرضهم العودة إلى أسلوب العرب الجاهلين والمحضرمين في شعرهم ونثرهم فإن هؤلاء لم يخلفوا لنا نثراً مكتوباً، أما قصائدهم فليست بالنموذج الذي يقتدي به في النظم «لأنها في الغالب أبيات مبعثرة تجمعها قافية واحدة يخرج فيها الشاعر من المعنى ثم يعود إليه ثم يخرج منه على غير وثيره معروفة ولا ترتيب مقبول».

ويقف العقاد وقفة أكثر احتراماً عند فكرة الملكة اللغوية التي أخذها

خصوصه عن ابن خلدون. ولكنه يرى أن من مزايا هذه الملكة ما يتغير بتغير العصور والأعراق، «إنما الشأن للعادة في استحسان المزايا اللغوية التي من هذا القبيل، فإذا تغيرت العادة تغيرت معها أسباب الاستحسان». «ومن مزايا الملكة العربية ما يحسن في الذوق لأنه يفيد الكلام قرة روضحةً ويزيد المعانِ صقلًا وبيانًا وبعصم اللسان من الإسفاف والركاكة ويعده بذخيرة من أساليب التعبير ينفع منها في النظم والكتابة. وهذه المزايا هي التي نحتفظ بها ونترسح فيها ونضيف إليها ما يوائمهما ونتمشى معها من مزايا اللغات الأخرى، ونتصرف فيها تصرف صاحب الدار في داره فلا تنفك حيالها مقيدين مأسورين كأننا نترجم عن غير أنفسنا وتلفظ بغير ألسنتنا ونفكر بغير عقولنا التي ركبتها الله في رؤوسنا، وما من شرط في كل ذلك غير المعرفة والإحسان».

ولا شك أن «المعرفة والإحسان» شرط في كل عمل جيد، ولكنك إذا أردت صانعاً بأن يأخذ في أعمال صنعته «بالمعرفة والإحسان» فما أروعته بشيء نافع: لأنه إما أن يكون ذا معرفة وإحسان فلا حاجة به إلى تصحيحتك، وإنما أن يكون جاهلاً بها فتكون قد تركته في جهالة روليته ظهرك لقطع يده سكيناً أو يصعقه تيار كهربائي. وهذا الذي ذكره العقاد عنها يحسن أن نحتفظ به من لغة العرب وما يحسن أن نستخلصه من اللغات الأخرى لا يفيد معرفة ولا إحساناً. فمن قال إن «القرة والرفض والصلف والبيان» (إذا فرض أننا اتفقنا على معانٍ لهذه الألفاظ) شرط لازمة لكل عمل أدبي جيد؟ريم يفاس «الإسفاف والركاكة» إلا بالفصاحة التي لا ندرى لها تعريفاً سوى تعريف البلاطيين المتقدمين أنها «ما كان استعمال العرب الأفخاخ له أكثر»? إن القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في القرن الرابع الهجري كان أكثر تحرراً من العقاد في القرن الرابع عشر (رهن التحرر الذي يرد على الجامدين!) حين رد اتهام اللغويين المتشددين في أيامه وقبل أيامه لشعر المحدثين بما يشبه الإسفاف والركاكة، فقرر أن

وأما تلك الذخيرة من أساليب التعبير التي ينفق منها الشاعر أو الكاتب في النظم أو الكتابة، فها أدرانا أنها لا تكون كذلك الصيغ المحفوظة التي قضت على مستقبل توفيق الحكيم ككاتب فرنسي؟

وتبقى حماسة العقاد في الدفاع عن حق الشاعر المعاصر والناقد المعاصر في أن يترجما عن نفسيهما ويفكرا بعقليهما، وهي حماسة دفعته ورفاقه شوطاً غير صغير في تجديد بلاغة العربية، ولكنهم لم يبلغوا من ذلك المبلغ الذي ظنوه وتوخوه. وقد تكون لهذا القصور أسباب كثيرة، ولكن أحدها - ولا شك - غموض فكريتهم عن العلاقة بين اللغة الأدبية والمعنى الأدبي^(١).

وهكذا بقي كلامهم عن الأسلوب قفزاً من هذا الطرف إلى ذلك. ويقى - كغيره من الكلام في النقد الأدبي - يشكو من اضطراب المفاهيم واحتلاط الحدود، حتى حال الناس أن إزكالام عن الأدب لا بد أن يكون كذلك.

وابتداء الكلام عن لغة الأدب من الأدب نفسه (نحو كونه في الأفكار أو المعاني أو الأخيلة أو «الالفاظ»، وكونه قومياً أو إنسانياً أو محلياً الخ.). لا بد أن يفضي إلى الاضطراب والاختلاط، لأن الأدب فن جيل، ولكنه مختلف عن سائر الفنون الجميلة (التصوير والنحت والموسيقى) بأنه لا يملك أداة التعبير الخاصة به، بل يستمدّها من اللغة التي يستعملها

^(١) انظر: عبد القادر القط: «الاتجاه الوجданى في الشعر العربي المعاصر»، القاهرة، مكتبة الشباب ١٩٧٨، ص ١٥٤ - ٢٣٠.

الناس في محاوراتهم ومعاملاتهم وشئي أغراض حياتهم. فإذا بدأت مناقشة اللغة الأدبية من حقيقة كونها أدباً، اضطربت بين حقيقة كونها فناً وحقيقة كونها لغة، ومن ثم فلا بد لك أن تبدأ من أحد الطرفين: إما من طرف الفن وإما من طرف اللغة. وقد تناولها الفلاسفة من الطرف الأول ضمن بحثهم في فلسفة الجمال وفلسفة الفن، فكان تفكيرهم أكثر انسجاماً، ولكنه لم يعط الأعمال الأدبية اهتماماً كافياً من حيث هي آثار لغوية، ولذلك ظل محزز عن النقد الأدبي إلا فيما ندر. بقى إذن أن نجري الطريق الأخير، فندرس اللغة الأدبية بادئين من حقيقة أنها لغة.

□ □ □

علم اللغة وعلم الأسلوب



أما وقد قررنا أن ندرس الأسلوب من جهة اللغة، حتى نخلص هذه الكلمة من فوضى النقد المعاصر، فيجب أن نسأل أنفسنا أولاً: كيف ننظر إلى اللغة؟ فثمة نظرتان إلى اللغة لا بد لنا من أن نختار إحداهما:

ـ هناك نظرة القدماء إلى اللغة. وهؤلاء يفترضون فيها الثبات، مهملةً من التغيرات التي تطرأ عليها. وعلى هذا الأساس قام منهجمهم العلمي كله: فالاستعمالات اللغوية التي يعتد بها عندهم هي تلك التي ترجع إلى «عصور الاحتجاج»، قبل أن يختلط العرب بالأعاجم فتفسد ألسنتهم؛ وما أثر عن هذه العصور جمع متن اللغة وقُعد النحو على أيدي الصدر الأول من علماء اللغة، ثم كانت مهمّة من جاء بعدهم أن يصنفوا ويبيّنوا ويعلّموا ويسرحوا، ثم أن يعالجوا ما استحدث في اللغة في كتب خاصة وتحت عنوانين خاصتين، بحيث لا يتمتع هذا المستحدث بحق المواطن في المجتمع اللغوي، بل يبقى منبوداً مهما كانت قيمة الوظيفة التي يؤديها؛ وفاثات لشبوذين درجات: فمنها العرب والدخليل والمصحف والحرف والملحون.

وكان لهذه الفلسفة اللغوية أثراً في فلسفة النقد، فكانت عصور الاحتجاج في اللغة هي نفسها عصور الاحتجاج في الأدب، كما تجد عند الأمدي مثلاً (- ٣٧٠ هـ). وتتطورت من هذه النظرة فكرة عمود الشعر، كما تطورت منها فكرة الأسلوب التي لخصها ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) بقوله: «ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة، وما يريدون

بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه». ويحرص ابن خلدون على تأكيد أن المراد بالمنوال وال قالب هنا شيء غير النحو، بل غير البلاغة والبيان. « وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراتيب المتنظم كلية باعتبار انتظامها على تركيب خاص، تلك الصورة يتزعزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، وبصيرها في الخيال كال قالب أو المنوال، ثم ينتهي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فغيرها فيه رصاً كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال»^(١).

وهذا ملحوظ دقيق في عملية الخلق اللغوي لا يكاد يختلف عن النظرية التي يقول بها تشومسكي «الآن، وهي أن ثمة «أبنية عميقية» في ذهن كل مستعمل للغة (ولا يهمنا الآن إن كانت هذه الأبنية فطرية أو مكتسبة) يستطيع بمراعاتها أن «يخلق» عدداً لا يحصى من الجمل التي لم يسبق له سمعها. ولكن الذي يعنينا هنا هو أن ابن خلدون تصور «البنية العميقية» (أو «الميئية الذهنية») التي يصدر عنها الشعر أو النثر تصوراً لا يكاد يختلف عن تصور النحويين لقواعدهم إلا في شيء واحد: وهو أن البنية الذهنية في الأسلوب بنية معنية (أو كما قال حازم القرطاجي -ت ٦٨٤ هـ. - «الأسلوب هيئه تحصل عن التأليفات المعنية، والنظم هيئه تحصل عن التأليفات اللفظية»). والأمثلة التي يسوقها ابن خلدون لأسلوب الشعر توضح نوع هذه القواعد: «فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول... ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال... أو باستدعاء الصحب على الطلول... الخ. هذه المعانى التي سنها الشعراء الجاهليون من بعدهم. وابن خلدون يأتي بالشاهد من كلام الشعراء المتقدمين على طريقة علماء اللغة، ويتوافق كثيراً من النقاد قبله على أن المتنبي والمعري لم يكونا شاعرين، لأنهما خرجا على هذه الأساليب.

(١) المقدمة، الباب السادس، الفصل السادس والأربعون: «في صناعة الشعر ووجه تعلمه».

ولا شك أن هذه النظرة – على جمودها – أكثر تماسكاً من نظرية أدبائنا المعاصرين. ولعل اضطراب هؤلاء أمام كلمة «الأسلوب» راجع إلى أنهم لم يقبلوا الفلسفه اللغوية التي قامت عليها نظرية الأسلوب عند الأقدمين، ولكنهم أخطأوا حين أساءوا الظن بكل فلسفة لغوية، ومن هنا انصرفوا عن علوم البلاغة وفرّوا إلى فضاء «النقد الأدبي» يسرحون فيه ويرحون. وحين تناول اليوم أن بدأ دراسة الأدب من جانب اللغة، فإنما نعيد الأمر إلى نصاته، ولكننا نستبدل من علم لغوي صلب ينكر الواقع ويتجاهله إلى أن يكسره الواقع، علمًا لغوياً يستمد قوانينه من الواقع، ليعود أقدر على التأثير فيه.

ونود أن نحدد منذ البداية مقصودنا بعلم اللغة الحديث. فتحن لا نقصد علم اللغة في العصر الحديث بإطلاق، ولا علم اللغة عند الأوروبيين بإطلاق. فقد ظل الأوروبيون منذ عصر النهضة حتى أوائل القرن التاسع عشر سائرين على نهج في دراسة لغاتهم لا يختلف من حيث مبادئه عن نهج لغويينا القدماء، وإن اختلفت طبيعة المشكلات التي واجهوها، لأنهم كانوا يضعون القواعد اللغات حديثة الميلاد من أمها اللاتينية، حديثة العهد بأمور الثقافة، فتأثروا باللغة الأم في صياغة قواعدهم كما تأثروا بها في إنشاء أدبهم. ولكنهم بعد أن حددوا قواعدها ومنتها أمسكوا بمعيار الصحة والخطأ وأهملوا ما عداه. ثم كان التغير المهم في علم اللغة عندهم لما أخذوا بالنظرية التاريخية المقارنة وراحوا يحاولون اكتشاف خطوات التطور في اللغة الإندوأوروبية الأصلية التي يفترضون أن اللغات الأوروبية كلها (وكذلك بعض لغات وسط آسيا) قد إليها وحديثها نشأت منها. وحين ظنوا أنهم اهتدوا إلى هذه القوانين راحوا يطبقونها على مجموعات لغوية غير مجموعتهم الإندوأوروبية، كالمجموعة السامية مثلاً. وعندما ظهر أوجست كوهنت (١٧٩٨-١٨٥٧ م) بفلسفته الوضعية التي ترد كل القيم الفكرية إلى الإنسان، وتؤمن بالعلم التجاري كمرحلةأخيرة في

تطور البشرية، غلت دراسة المجتمعات الإنسانية - من حيث هي نظر متکاملة - على دراسة المظاهر المختلفة لحياة الإنسان - بصورة منفردة - في تطورها التاريخي. وبفضل تأثير علم الاجتماع تم الانقلاب الثاني في علم اللغة على يد العالم السويسري فريديريك سوسيير (1857-1913 م) الذي دعا إلى دراسة اللغة كبناء متکامل في فترة زمنية محددة، قبل دراسة التطورات الجزئية التي تطرأ على نطق حرف من الحروف مثلًا فتؤدي إلى التغير في بعض القواعد أو بعض المفردات.

لم يكن سوسيير هو العلم المفرد في هذا الاتجاه، فقد كان له سابقون ومعاصرون مهدوا للنظرة الجديدة أو أكدوها، ومن ثم عممت اللغة على أنها نظام اجتماعي حي ومتکامل، يستخلص من أفواه الناس لا من الكتب فحسب. وكان لعلماء الأثربiology الذين قاموا بدراسات ميدانية لكثير من المجتمعات البدائية ودونوا لغاتها كما سجلوا معتقداتها وأساطيرها وعاداتها في شتى جوانب الحياة - أثر كبير في تدعيم الاتجاه الجديد. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الاتجاه الأخير لم ينسخ البحث التاريخي (الرأسي) في اللغة ولم ينفع الحاجة إليه، وإن كان قد جعله تاليًا في الأهمية للباحث «الأفقي» الذي يدرس اللغة على أنها نظام واحد، ففترض ثباته حتى نستطيع أن نلاحظ العلاقات بين أجزائه وهذا هو الفرق الجوهرى بين علم اللغة المعاصر وعلم اللغة القديم، فعلم اللغة المعاصر يفترض ثبات اللغة على أنه ضرورة منهجية، في حين أن علم اللغة القديم يؤمن بثباته على أنه حقيقة. ومن ثم لم يستطع البحث الأفقي في اللغة أن يزيل البحث التاريخي من الميدان. والواقع أن الباحثين متکاملان من حيث إنها يعترقان بأن اللغة - بمحنة مختلف جوانبها - تخضع لشئىء أنواع التغيرات، وأن متغير اللغة وقواعدها يستخلصان من استعمال أصحاب اللغة، في شتى العصور والبيئات.

وبما أن البحث في هذه التغيرات لا يدخل في دائرة علم النحو

الذي يقتصر بحثه على اللغة بوصفها نظاماً اجتماعياً شاملاً خارجاً عن خصوصيات الفرد والموقف، فقد قامت الحاجة إلى علم جديد يشغل هذا الفراغ. وهكذا نشأ علم الأسلوب في دوائر اللغويين قبل أن يعني به نقاد الأدب.

وقبل أن تشرح هذه النشأة، يحسن بنا أن نوضح، بمثال واحد، الفروق التي أشرنا إليها بين علم اللغة الحديث والمعاصر وعلم اللغة القديم:

إذا أردت أن تكتشف عن معنى كلمة في معجم مؤلف طبقاً لمبادئ العلوم اللغوية القديمة فستجد أن هذه المعاني مسرودة سرداً، دون تمييز بينها، ولو أن بعض مؤلفي الماجم العربية في عصرنا هذا يراعون ترتيب شتى ثنايا المادة اللغوية بنظام يسهل الكشف عن معنى الكلمة التي تريدها: كأن يبدأوا بالفعل المجرد، ثم الأفعال المزيدة، ثم الأسماء؛ يكتبون كل صيغة من هذه الصيغ بطريقة ظاهرة. مثلاً: كتب، كاتب، استكتب، كتاب - وهكذا. ولكنهم يسردون معاني كل كلمة من هذه الكلمات دون أن يراعوا ترتيباً خاصاً. مثلاً: كتب بمعنى قيد، وكتب بمعنى قضى وأمر، وكتب بمعنى دون، لا يهم أي هذه المعانٍ يأتي أولاً وأيها يأتي ثانياً وأيها يأتي ثالثاً. فهم ما زالوا سائرين على المبادئ القديمة في علم اللغة، وكل ما أحدثوه هو نوع من التنظيم الخارجي في عرض المادة.

أما لو كان يدرك معجم مؤلف على أساس علم اللغة الحديث⁽¹⁾، إذن لوجدت أن هذا المعجم يبدأ تفسير الكلمة بالإشارة إلى أصلها في اللغة السامية القديمة (ولو مسترشداً باللغات السامية الأخرى غير العربية)، ثم

(1) لم يظهر من هذا النوع بعد - في العربية - إلا أجزاء قليلة من المعجم اللغوي الكبير الذي يهدّره جميع اللغة العربية بالقاهرة. وحق هذا المعجم لايُطبق قواعد علم اللغة الحديث تطبيقاً كاملاً.

يرتب معانٍ الكلمة بحسب تواريخ استعمالها في هذه المعانٍ، يقدر ما يمكن للباحث اللغوي أن يستخرج اعتماداً على الطرق المتبعة في تأليف المعاجم. ثم إنه يشير إلى الاستعمالات الخاصة للكلمة، إن كانت قد خصصت ببعض المعانٍ في بعض البيئات. أي أن علم اللغة الحديثة لا يهتم فقط بتاريخ الكلمة من حيث نطقها ومعناها بل يهتم أيضاً بصورةها المختلفة واستعمالاتها المختلفة في العصر الواحد. وما يقال عن المفردات التي تسجلها المعاجم، يمكن أن يقال مثله عن الدلالات والتركيب السحوية التي يتبعها مؤلفو كتب «النحو التاريخي». على أن علم اللغة الحديث لم يقف عند هذا الحد في ملاحظة الفروق اللغوية، ولو وقف عنده لأغتنى المعاجم التاريخية ومعاجم اللهجات ومعاجم العلوم المختلفة وكتب النحو التاريخي وأطالت اللهجات عن علم الأسلوب. بل إن علم اللغة الحديث حين أقر مبدأ اجتماعية اللغة بكل ما يستتبعه وراح يسجل الاستعمالات الجاربة غير مكتفٍ بالتراث المدون، وجد نفسه مواجهًا بظاهرة الاختلافات الفردية في استعمال اللغة. ومن هنا نشأت فكرتان بالغتا الأهمية بالنسبة إلى علم الأسلوب، وهما فكرتان وثيقتا الارتباط كما سترى، ولكن قد يحسن التمييز بينهما لمزيد من التوضيح.

الفكرة الأولى هي التمييز بين «اللغة» و«القول». وكان سوسيير هو أول من ميز بينها تبييزاً علمياً دقيقاً ورفعها إلى مرتبة اصطلاحين لغويين «اللغة» هي نظام متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس. أما القول فهو صورة اللغة المتحققة في الواقع في استعمال فرد معين، في حالة معينة، وهذا الاستعمال يطابق النظام العام (اللغة) في صفاته الأساسية، ولكنه مختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد، ومن حالة إلى حالة^١. فلكل فرد من المتكلمين باللغة طريقة خاصة في نطق الحروف، وإن كانت هذه الطريقة لا تخرج عن دائرة النطق «الصحيح»، وإذا خرجت عن هذه لدائرة كان عرضة لثلا يفهم الناس عنه، ومن ثم يعد نطقه خطأ. ولكل

فرد معجمه اللغوي المتميز، فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر، وهناك كلمات لا يستعملها على الإطلاق، وإن كان يفهم معانيها، وكلمات لا يستعملها ولا يفهم معانيها، لأنها خارجة عن دائرة تعامله أو وعيه. ولكل فرد طريقة الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، فهو يستعمل بعض الصيغ دون بعضها الآخر، أو يستعمل أدوات معينة دون أخرى.

ـ هذه هي الفكرة الأولى التي أدت إلى نشوء علم الأسلوب. وقيمتها لهذا العلم واضحة، فهي تعني بالسمات المميزة التي تتحذّل اللغة في الاستعمال، وهذه السمات هي التي تكون مسامة أهل الأدب بالأسلوب وهي ترجع اختلاف هذه السمات إلى استعمال الأفراد للغة، وبذلك يمكن أن تؤدي إلى قيام «علم أسلوب» حديث يناسب هذا العصر الذي يعترف بقيمة الفرد في كل شيء، ولا سيما الإنتاج الفني.

ولكن هذه الفكرة تثير سؤالاً مهماً، وهو: لا يوجد ثمة ضابط لهذه الاختلافات الفردية في استعمال اللغة؟ أو بعبارة أخرى: هل يتخير القائل ما يتخيره من طرق التعبير طوعاً لميل ذاتي محض، لا يخضع لشيء سوى ذلك النظام العام المجرد الذي نسميه «اللغة»؟ هنا نصل إلى الفكرة الثانية، وهي: أن الاختلافات اللغوية ترجع غالباً إلى اختلاف المواقف.

فاللغة – باعتبارها نظاماً اجتماعياً – تأخذ أشكالاً متعددة. فلكل فئة من الناس طريقتها الخاصة في استعمال اللغة. هناك كلمات تشيع بين النساء ولا تشيع بين الرجال، بل إن الاختلافات بين الجنسين تتعدى المعجم اللغوي إلى نطق بعض الحروف من ناحية، وإلى طريقة بناء الجمل من ناحية أخرى (ولعلك تلاحظ من مظاهر هذا الاختلاف كثرة أسماء الألوان ودقتها، وكثرة أشكال التعجب والإفراط في استعمالها). وفئات العمر تختلف أيضاً في استعمال اللغة. فالشباب يستعملونها بطريقة تختلف عن طريقة الشيوخ، والأطفال يستعملونها بطريقة تختلف عن هؤلاء.

وهؤلاء. ثم هناك استعمالات ترتبط بالمهن والتخصصات، فالاطباء يتحدثون فيما بينهم بطريقة مختلف عن الطريقة التي يتحدث بها القضاة، وهكذا أهل سائر المهن. ولغة التقارير الاقتصادية مختلف عن لغة الشعر، وهما مختلفان عن لغة العلوم الطبيعية، وقس على ذلك.

وهناك الاختلافات اللغوية بين البيئات الاجتماعية المختلفة. فاللغة المتدارلة في البرادي أو الريف مختلف عن اللغة المتعارفة في المراضر؛ رغفلاً عن الاختلافات بين إقليم وإقليم، أو بين مدينة وأخرى، فقد توجد في داخل المدينة الواحدة اختلافات ذات شأن بين الأحياء المختلفة والبيئات الاجتماعية المتباينة من حيث استعمال اللغة.

ثم لا ننسى الاختلاف اللغوی الناشئ عن اختلاف المناسبات الاجتماعية. فالحديث بين صديقين يجري بلغة مختلف عن الحديث بين رئيس ومرؤوس، وكلاهما مختلف عن خطبة تلقى في احتفال، بل إن الخطب مختلف فيما بينها باختلاف المناسبات. وقد يملا لاحظ الجاحظ ذلك.

هذه الاختلافات كلها – رغم أنها مما تصعب الإحاطة به – تشارك في نكرين الموقف الذي يخالل القائل أن يراعيه فيما يختاره من طرق التعبير. فالفرد «القاتل» يريد بقوله أن يوصل إلى شخص آخر أو إلى جماعة من الناس معنى «ما»، ومن ثم فعلية أن يجعل هذا المعنى مفهوماً لهم، وأن يستمليهم إلى قبره. وهذا فهو يتخير طريقة التعبير المناسبة للموقف. ومعنى ذلك أنه يدخل في اعتباره «دلالات» كثيرة، فرق الدلالة المباشرة أو الأصلية للعبارة: دلالات تمثل في طريقة النطق، راختيار الكلمات والتركيب؛ دلالات يأنس إليها السامعون، ويفتقدها إذا سمعت لهم الفرز، مغسولاً منها، مقتصرًا على أداء المعنى المجرد، أو محملاً بدلالات أخرى مناقضة للموقف. ولذلك أن تخيل ما يمكن أن يحدث مثلاً لو كلمت أباك أو رئيسك في العمل بنفس الطريقة التي تكلم بها أخاك الأصغر، ولو كان المعنى في أحجله واحداً، كطلب شراء كتاب معين مثلاً.

وإليك مثلاً آخر من ثلاث عبارات شائعة الاستعمال جداً. أنت تقول في بعض المواقف، حين يطلب منك القيام بعمل ما : «لا يمكن». وتقول في موقف أخرى : «لا أقدر» أو «لا أستطيع». المعنى الأساسي واحد، ولكنك في الحالة الأولى ترفض رفضاً جازماً، فأنت لا تشعر بأي التزام نحو الطالب، وتريد أن تصده عن الإلزام في الطلب. وفي الحالة الثانية تلمح إلى أنك كنت تود أن تحببه إلى ما يطلب، ولكن ثمة موانع داخلية (نفسية) تحول الأمر صعباً عليك. أما في الحالة الثالثة فأنت تعذر بأن ثمة عقبات خارجية تحول بينك وبين إنجاز الأمر.

إن القائل يعتمد غالباً على فطنته، وسليقته اللغوية، وخبرته الاجتماعية بما ينبغي أن يقال وما لا ينبغي أن يقال في المواقف المختلفة. ولكن علماء الأسلوب يحاولون أن يحددوا الخصائص المميزة لكل نوع من أنواع الاستعمالات اللغوية، ويربطوا بين هذه الخصائص أو السمات اللغوية ودلالاتها التي تتجاوز المعنى المجرد.

وهنا تفترق السبل بيننا - نحن دارسي الأدب - وبين اللغويين الخالص. فهو لا يقررون أن القسم الأكبر من «الدلالات» التي تحدثنا عنها ذو طابع وجداني. أي أن القول - بجانب أداته للمعنى - ينفل إلى متلقيه اتجاهها شعورياً معيناً: اتجاهها نحو الزرارة أو الحفنة، نحو الاسترضاء أو التحدي، نحو القبول أو الرفض، نحو تعظيم الأمر أو تهويه، الخ. ولكن فريقاً منهم - مع اعترافهم بأن الأدب هو أعني أشكال اللغة بهذه الدلالات الوجودانية - يفضلون، ولو مؤقتاً، أن يبعدوه عن مجال علم الأسلوب، بحججة أن الشاعر أو الكاتب يستخدم هذه الدلالات الوجودانية استخداماً مقصوداً لإحداث تأثير جمالي، أي أن التأثير الجمالي الذي يتواكب الشاعر أو الكاتب يصل إلى الدلالة الوجودانية ويخرجها عن طبيعتها التعبيرية الصرف.

لذلك يرى شارل بالي (١٨٦٥ - ١٩٤٧ م) مؤسس علم الأسلوب الفرنسي (والمدرسة الفرنسية في علم الأسلوب هي التي وضعت القواعد النظرية الأولى لهذا العلم) أن علم الأسلوب يجب ألا يبحث في كيفية استخدام الأدباء لهذه التأثيرات الوجودانية، فلا يسأل عن مدى مناسبتها للموقف الوجوداني الذي يصوّره الشاعر، أو للشخصية التي يقدمها الروائي أو الكاتب المسرحي. فمثل هذه الأسئلة خارجة عن عمل الدارس الأسلوبي، وينبغي أن تظل من اختصاص الناقد. الدارس الأسلوبي إذن - في رأي بالي - دارس لغوي محض، يدرس «الخامات» اللغوية من حيث دلالة الإضافة (وقد فصل بالي أنواع هذه الدلالات تفصيلاً دقيقاً) منها تكن طبيعة النص الذي يدرسه، إن كان مأخوذاً من الأدب أو العلم أو الإدارة أو شؤون الحياة العادلة. والمسألة عنده مسألة منهج: فالعالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية «الاختيار» التي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة، ولا يبحث عن القوانين الجمالية التي تخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة. ولا تزال هذه النظرة سائدة في أوساط اللغويين. حقاً أن كرسو - وهو أحد تلاميذ بالي - لا يقبل هذه التفرقة الخامسة بين التعبيرية والتلقائية من ناحية، والجمالية والقصد من ناحية أخرى، منها إلى أن التأثير الجمالي كثيراً ما يراعى في الاستعمالات «العادية» للغة، مادام الغرض من هذه الاستعمالات ذاتها هو استعماله السافع إلى ما يقوله المتكلم؛ وأن «القصد» ينبغي أن يكون سبباً لتفضيل النصوص الأدبية على غيرها، وليس العكس؛ من حيث إن اختيار - وهو موضوع علم الأسلوب - يكون مع القصد أظهر. ولكن الاختلاف بين كرسو وأستاذه، أو بين المدارس المختلفة من الأسلوبيين اللغويين، لا يعدو درجة الاعتماد على النصوص الأدبية في استخلاص القوانين الأسلوبية. فبينما نرى فريقاً منهم يفضل الابتعاد عن النصوص الأدبية، لأنها لا تقدم إليهم مواد بسيطة تظهر فيها هذه القوانين بغير تدخل قوانين من جنس آخر، نجد كرسو وآخرين يكادون يقتصران عليهما

لسيدين: أنها ميسورة، وأنها غنية. ولكن كرسو نفسه بفرق — كما فرق أستاذه — بين «الأسلوب» و«علم الأسلوب». فهو يقول: «إن في الأسلوب شيئاً يتتجاوز واقعة التعبير. فمن ذا الذي يستطيع أذن يدعى أنه عَرَفَ أسلوب فلوبير في «سلامبو» لأنَّه درس — بل تحقق — استخدامه للمفردات والصور، وإنَّادة النحوية، وترتيب الكلمات والعبارات؟ إنَّ الأسلوب أكثر من ذلك كله. فليس لنا الحق أن نستبعد منه كلَّ الحياة الباطنية للعمل، منذ ولادته رؤيا غامضة ولكنها ستميزة عن كلِّ ما عادها، لا تزال تتشكل شيئاً فشيئاً، مكتسبة الوضوح وال قالب، لتصبح الشيء الذي هو موضوع الكتابة»^(١).

ولا شك أنَّ مثل هذا القول يعبر عن تواضع محمود من العالم اللغوي. ولكن النقاد الأسلوبيين لهم وجهة نظر أخرى، فهم يرون أنَّ كلَّ هذا الذي ذكره كرسو عن الرؤيا أو أكثر منه، لا سبيل لنا إلى معرفته إلا من خلال النص المكتوب. وكلَّ معلومة يأتي بها الناقد من خارج هذا النص لتوضيحه — سواء أكانت مستمدَّة من وقائع عامة معاصرة أم من أحداث خاصة ألمَّت بالكاتب — لا تؤدي إلى اكتشاف الرؤيا إذا لم تكن هذه الرؤيا في النص نفسه.

وهكذا اقتحم مجال «علم الأسلوب» فريق من نقاد الأدب — يزدادون عدداً وتغدوُ كلَّ يوم — حين وجدوا علماء اللغة قد وقفوا به عند حدود الوصف اللغوي البحث. وقد كانت مشكلة النقد الأدبي — ولا تزال — وراء هذه الحدود.

نهيل يعني هذا أنَّ «علم الأسلوب» — كما يرى هؤلاء النقاد — ينبغي أن يخل محلَّ النقد الأدبي أو تاريخ الأدب؟

□ □ □

Marcel Cressot: Le Style et Ses Techniques (Paris, P.U.F., S.d.) pp. 11-12. (1)

علم الأسلوب، النقد الأدبي، تاريخ الأدب

三

لغوي. إن النتائج اللغوية الصرف التي يمكن الوصول إليها من تحليل شعر زهير أو شعر المتنبي لا تعني الناقد، وكل ما يستطيع العالم اللغوي أن «اعيه في هذه الحالة هو أن النتائج التي وصل إليها بالتصنيف والإحصاء» ستظل تتضرر الناقد الأدبي الذي يستخرج منها دلالات فنية. ولكن المرجح أن مثل هذا الناقد سوف ينفق في تصفحها وقتاً غير قليل ثم يزبجها من أمامه يائساً. ذلك أنها لا تقول له شيئاً يهمه. فالعالم اللغوي «يهم بكل شيء» في لغة المتنبي أو لغة زهير، لأنه يريد أن يجمع صورة كاملة للغة. وإذا تحدث عن «أسلوب» زهير أو «أسلوب» المتنبي فهو لا يعني أكثر من مجموع الخصائص التي تميزهما. ولا شك أن استخلاص هذه الخصائص عملية باللغة العسر والمشقة، لأنها تتطلب المقارنة باللغة «القياسية» المستعملة في عصر المتنبي أو عصر زهير. فسيكون عليه أن يحدد هذه اللغة القياسية أولاً. لهذا لم يخطئ اللغويون الذين نفروا من دراسة الأساليب الأدبية. فالنصوص الأدبية يمكن أن تدرس دراسة لغوية فقط، أما أن تدرس دراسة لغوية أسلوبية فهذا مطلب يوشك أن يكون مستحيلاً. إنما يستطيع أن يقوم بالدراسة الأسلوبية للنصوص الأدبية ناقد أدبي، تكون مهمته تمييز النص الأدبي من أي نص لغوي آخر، بل من أي نص أدبي آخر. بعبارة أخرى: إن الاختيارات التي يجمعها الناقد الأسلوبي لا يمكن أن تظهر إلا مرتبطة بوظيفتها في أداء موقف شعوري معين صدر عنه النص الأدبي. وكثيراً ما يظهر في هذه الاختيارات اجتراء واضح على اللغة. وقد ظهر قال نقادنا: إن الشعراء ملوك الكلام، وقال الفرزدق ليغيط أحد النحوين: علينا أن نقول وعليكم أن تعرموا. وما تمسك الشعراء بحقهم في هذا الاجتراء إلا لأنه امتياز طبيعي تخوّلهم إياه وظيفتهم. فما دامت وظيفتهم هي اقتناص شوارد الشعور فمن حقهم أن يلووا عنق اللغة إذا بدا لهم ذلك ضرورياً. ومن ثم يولي الناقد الأسلوبي هذه الاختيارات المطرفة عناية خاصة، وقد سماها النقد الأسلوبيون «انحرافات» وأعطوا هذا الاسم، في الدراسات الأسلوبية، كل ما يمكن من آيات الاحتراام التي لا يحظى بها في

أمور الحياة العادبة، حتى قال بعضهم معرفاً علم الأسلوب إنه «علم الانحرافات»^(١).

وإذا كان الأمر كذلك، فليس بوسعنا أن نزعم أن علم الأسلوب، كما يراه النقاد الأسلوبيون، ينطوي على أية «قوانين» كما هو شأن العلوم الوصفية، التي يحاول أن يكون واحداً منها. فإذا كان في وسع الأسلوبين اللغويين أن يستخلصوا قوانين مطردة تحكم الاختيارات اللغوية في شتى الفروع، فكيف يمكن أن يصاغ قانون «للانحراف» وهو، بحكم تعريفه نفسه، خروج على القانون؟ الأولى إذن أن يعد «الانحراف» في النصوص الأدبية - ومثله «الاختيار» في هذه النصوص أيضاً - «مبدأ» مسلماً به، يبيح للشاعر أو الكاتب المبدع أن يضع قانونه الخاص الذي لا يشترط فيه إلا أن يكون الكلام قادراً على التوصيل. أو بعبارة أخرى إن الانحراف ليس له حد يقف عنده إلا المخالفة الصريحة لقوانين اللغة، بحيث تتحطم العلاقات بين الأصوات اللغوية، فتستحيل لغطاً غير مفهوم.

هل يمكن أن يقوم على هذين المبدأين مسعى جديد في الدراسات الأدبية، بخلصها من غموض الانطباعات الذاتية للنقد، ولعله يساعد، من ثمة، على إرساء أساس جديد للتاريخ الأدبي، فلا يعود حشداً لمعلومات غير متجانسة عن التاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي؟

قبل أن نناقش هاتين المسألتين، يحسن بنا أن نوضح بأمثلة قليلة ما نعنيه بالاختيارات والانحرافات في اللغة الأدبية.

استمع إلى هذين البيتين لمهيار الديلمي:

يا نسيم الصبح من كاظمة شد ما هجت الجوى والبرحا!
الصبا، إن كان لا بد الصبا! إنها كانت لقلبي أروحا!

(١) انظر: Stephen Ullmann: Language and Style (Oxford, Basil Blackwell, 1964) p 154.

ليس في هذين البيتين معنى طريف، بل إن المعنى فيهما ليس إلا هيكلًا هزيلًا لحمل الألفاظ، لكن فيهما حنيناً غامضاً يصدر – في أغلب الظن – عن جرس الحروف.

ثم استمع إلى هذا البيت لأمرىء القيس يصف فرسه:

على الذيل جياش كأن اهتزامه إذا جاش فيه حمّةٌ غلّى برجلٍ
تجد فيه كلمتين تحكيان صوتين: «جياش» وقد كررت في الفعل
«جاش» و«اهتزام». وقد وضعت هذه الكلمات الثلاث في إطار من
الكلمات يحكي بمجموعه تردد أنفاس الفرس، فيشعرك ببروعة الإعجاب،
ولا سيما إذا ت مثلت بخيالك قدرأً ضخماً يغلي فيه الماء فينبئ منه نشيش
وبخار.

ثم استمع إلى هذا البيت لأبي ذؤيب الهمذاني، وهو مطلع قصيدة
يرثي بها أبناءه الخمسة وقد ماتوا في يوم واحد:

أَمِنَ الْمُنُونِ وَرَيْهَا تَتَوَجَّعُ؟ والدهر ليس بمعتب من يجزع!
وتتأمل هذا الاستفهام الغريب في الشطر الأول وما حفل به من
المشاعر المتناقضة: هل ينكر الشاعر على نفسه أن يتوجع من الموت؟ وأية
وجيعة أشد من وجيعة الموت؟ ولكنه يذكر نفسه بأن الجزع لا يجدي، فإذا
غضب فإن الدهر لن يتراضأه، لأن الذاهبين لن يعودوا. لقد بلغ الحزن
أقصى مداه، فتحول إلى استسلام.

وانبه إلى تقديم الجار والمجرور «من المنون» على بقية أجزاء الجملة
الاستفهامية. ويقول البلاغيون إن التقديم في مثل هذه الحالة يفيد القصر،
أو إن المستفهم عنه هو ماتلا همزة الاستفهام. فكان موضع تساوله ليس
التوجع في ذاته، بل التوجع من نزول الموت لا من أي شيء آخر. وهذا
يجعل الاستفهام أشد غرابة، فليس ثمة فجيعة أشد من الموت المفاجئ،

فما بالك إذا كانت الفجيعة مضاعفة؟ وتقول لنا البلاغة أيضاً إن الاستفهام هنا قد خرج عن معناه، وتذكر معاني عدة يخرج إليها الاستفهام، لعل أقربها إلى مناسبة هذا البيت وسياقه هو التقرير؟ أو الإنكار؟ أو التعجب؟ ولكتنا في الحقيقة لا نستطيع أن نطمئن إلى معنى واحد من هذه المعاني الثلاثة، ولعلها جميعاً لا تفي بوصف الحالة الوجданية المعقّدة التي عبرت عنها الجملة الاستفهامية في البيت.

مثل هذه الطريقة في النقد ستبعد بالضرورة عن الحكم بالجودة أو الرداءة، وهو ما يتصوره الكثيرون من دارسي الأدب على أنه وظيفة النقد الوحيدة أو الأساسية. فإذا كان عمل الناقد الأسلوبي هو تبيين الارتباط بين التعبير والشعور، فيجب أن يكون قادراً على الاستجابة للقطعة الأدبية التي يدرسها، وإلا فإنها ستظل بالنسبة له حروفاً ميتة. لهذا يصرح بعض علماء الأسلوب بأن الناقد الأسلوبي لا يمكن أن يدرس عملاً لا يتذوقه. وإذا بدا أن هذه الخاصية للنقد الأسلوبي تضيق عمل الناقد فلا شك أنها تزيده عمقاً وصدقأً. ومع ذلك فإن الزعم بأن تعاطف الناقد مع العمل الذي ينتقده يضيق مجال عمله زعم غير صحيح. فالناقد الواسع الأفق يتذوق أعمالاً مختلفة الاتجاهات والأشكال، وإذا كان العمل أضعف من أن يثير اهتمامه، فمعنى ذلك أنه لا يستحق النقد. فكـلـ نـقـد جـادـ – لا النقد الأسلوبي فحسب – ينطوي على حكم ضمفي بأن العمل المقصود يستحق القراءة. والفرق بين الناقد الأسلوبي والنـاـقـدـ الـانـطـبـاعـيـ هوـ أنـ الأولـ أكثرـ موضوعـيـةـ، لأنـهـ يـنـطـلـقـ منـ تـحـلـيلـ لـلنـصـ المـكـتـوبـ، قـائـمـ عـلـىـ مـبـادـيـءـ عـلـمـيـةـ، فـيـ حـينـ أنـ الثـانـيـ يـنـطـلـقـ منـ مشـاعـرـهـ الـخـاصـةـ إـزـاءـ الـعـمـلـ، وـقـدـ تـعـكـسـ هـذـهـ المشـاعـرـ صـورـةـ صـادـقـةـ لـلـعـمـلـ، وـلـكـنـهاـ فـيـ كـثـيرـ مـنـ الـأـحـيـانـ تـكـونـ بـعـيـدةـ عـنـهـ. أما الاتجاهات «الموضوعية» الحديثة في النقد الأدبي، غير الاتجاه الأسلوبي، فإنها لم تستطع حتى الآن أن تحدد مفاهيم خاصة أو لغة علمية اصطلاحية خاصة للنقد الأدبي، ومن ثم غدت أشبه بعناصر لم يتم

نضجها معاً في مزيج مستمد من علم النفس تارة ومن علم الاجتماع أو علم الأنثروبولوجيا تارة أخرى (بمختلف مدارسها). ولعل هذا هو ما أغري بعض علماء الأسلوب - مثل رومان جاكوبسون - بأن يتحدثوا عن النقد الأدبي كما لو كان شيئاً من مخلفات الماضي.

على أن النقد الأسلوبي لا يمكنه أن يستوفى كل جوانب العمل الأدبي إلا إذا هشم أطرافه حتى تسع له طاقة الدرس الأسلوبي، أو مطّ الدرس الأسلوبي فوق طاقته ليتسع للعمل الأدبي بكل جوانبه. ولقد كان كرسو على حق في تقريره أن دراسة العمل الأدبي لا يمكن أن تقتصر على دراسة عبارته اللغوية. ولكننا لا نقبل ذلك التمييز المضحك بين الدراسة الأسلوبية ودراسة الأسلوب. ليكتب من شاء من النقاد والأدباء وغيرهم عن «الأسلوب» بأي معنى يشاءون (وقد مرت بنا بعض هذه المعاني في الفصل الأول) فلا حجر على أحد فيما يكتب أو يقول، واللغة لا تنظم بقوانين تفرضها سلطة غير سلطة المتعاملين بها. ولكننا نرى أن كلمة «الأسلوب» إذا تجاوزت معنى «الاستعمال الأدبي الخاص للغة» لم تعد لها قيمة كاصطلاح علمي مفيد. فالجوانب التي ذكرها كرسو - وغيرها أيضاً، وتعني على الخصوص تلك المسائل التي تتعلق بالأنواع الأدبية - موضوعات مشروعة وضرورية للنقد الأدبي، إلا أن اعتبارها دراسات في «الأسلوب» هو نوع من خلط المفاهيم. وأساس التمييز واضح عندنا بدرجة كافية: فهناك عناصر في الأدب تتجاوز الدلالات اللغوية المباشرة وغير المباشرة (ومن ثم يمكن عرضها بصورة مختلفة - مثل الشخصية الروائية أو التمثيلية، وزاوية الرؤية في العمل الروائي، وعلاقة الزمن الروائي بالزمن الخارجي، وطبيعة الموضوع وطبيعة «الأنما» في القصيدة الغنائية، الخ). وهناك علاقات تربط العمل الأدبي بموقف إنساني له جذوره في الشخصية أو في المجتمع. وهذه كلها مسائل لا يمكن بحثها بالمنهج الأسلوبي.

ولكن التمييز لا يعني الفصل. فعلم الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان ويتكملان. وإذا كان علم الأسلوب قد اشتد عوده اليوم وأصبح أقرب إلى الموضوعية من شقيقه الأكبر «النقد الأدبي»، فإنه يسيء إلى نفسه قبل أن يسيء إلى هذا الشقيق إن هو حاول أن يغتصب مكانه. إن النقد الأدبي في طريقه إلى أن يصبح - بدوره - علمًا. وهو قادر - حتى بحالته الحاضرة - على أن يستعين بعلم الأسلوب دون أن يتنازل عن حقه في الوجود^(١).

ويصدق القول نفسه على تاريخ الأدب. فتارikh الأدب كما يدرس اليوم هو تاريخ لأي شيء وكل شيء إلا الأدب. ولكن هذا لا يعني أن منهج علم الأسلوب في تحليل النصوص الأدبية يمكن أن يصلنا - وحده - إلى كتابة تاريخ الأدب بطريقة أمثل. إننا إذ نحلل نصاً أدبياً ما تحللاً إلى كتابة تاريخ الأدب بطريقه أمثل. لأن قد مثل شبرتر يمكن أن تغطي على هذا النقص، ولكن الخطأ يترصد دائمًا لمن يحاولون الوصول إلى أحكام عامة دون أن يبالوا بسلامة المنبع مهما تكون ثقافتهم^(٢).



(١) حديثنا هنا يتناول التمييز بين المنهج، فللدراسة الأسلوبية أدواتها وللنقد الأدبي أدواته. أما أن يجمع دارس واحد أو يبحث واحد بين الدراسة الأسلوبية والدراسة النقدية، أو بين الدراسة الأسلوبية والدراسة التاريخية، فامر لا يستبعد، إذا وفر الأدوات اللازمة لكلا الجانبين.

(٢) انظر: Leo Spitzer: Linguistics and Literary History Essays in Stylistics (New-York, Russel & Russel 1962) pp. 1-39.



علم الأسلوب وعلم البلاغة

إن تحديد العلاقة بين علم الأسلوب والنقد الأدبي أو تاريخ الأدب أمر يسير نسبياً. أما العلاقة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة - وقد المخنا إليها في مقدمة هذا الكتاب - فتحتاج إلى وقفة أطول.

لعل أشهر تعريف للبلاغة عند القدماء هو أنها «مطابقة الكلام لقتضى الحال». وكذلك عرروا علم المعانى بأنه «العلم الذى تعرف به احوال اللفظ العربى الذى يكون بها مطابقاً لقتضى الحال». ولعلك تلاحظ أن عبارة «مقتضى الحال» لا مختلف كثيراً عن الكلمة «الموقف». وكذلك لا نجد اختلافاً أساسياً بين نظرية علم الأسلوب إلى الموقف ونظرية علم البلاغة إلى مقتضى الحال. فقد أوضحنا فيما سبق أن القائل يراعى هذا الموقف بأبعاده المختلفة حتى يستطيع أن يوصل المعنى إلى سامعه أو قارئه بطريقة مقنعة وم مؤثرة. كل من علم الأسلوب وعلم البلاغة - إذن - يفترض أن هناك طرقاً متعددة للتعبير عن المعنى، وأن القائل يختار أحد هذه الطرق لأنه في نظره أكثر مناسبة للموقف. والمذهب التبائى لعلم الأسلوب - كما يراه كثير من علماء الأسلوب - هو أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختص به كل منها من دلالات. وهذا نفسه هو ما يصفه علم البلاغة. فنحن نعرف مثلاً أن علم البلاغة يتناول طرقاً معينة في استعمال المفردات، كالاستعارة والمجاز المرسل والكتابية، ويبحث قيمة كل طريق من هذه الطرق؛ ويتناول أنواعاً معينة من الحمل الخبرية

والجمل الاستفهامية، وطرقًا معينة في تركيب الجملة، كحذف بعض أجزائها أو تقديم بعض أجزائها على بعض، ويبحث قيمة ذلك كلها. ولعلك تلاحظ أننا حين أخذنا في تحليل بعض نماذج من اللغة الشعرية في الفصل السابق، وجدنا من الضروري أن نستخدم بعض المفاهيم البلاغية.

ولا شك أن دارس علم الأسلوب في هذا العصر سعيد باهظ جداً إذ يجد بين يديه هذه الحصيلة الوفرة المنظمة من الملاحظات حول الأنفاظ والتركيب، ودلالاتها التي تتجاوز الدلالات المعجمية وال نحوية. ولكن ثمة فروقاً مهمة ينبغي أن يظل دارس علم الأسلوب على ذكر منها:

٤

الفرق الأول والأهم يرجع إلى أن علم البلاغة علم لغوي قديم وعلم الأسلوب علم لغوي حديث.^١ وقد أوضحنا فيما سبق اختلاف النهج بين العلوم اللغوية القديمة والحديثة. فالعلوم اللغوية القديمة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت، في حين أن العلوم اللغوية الحديثة تسجل ما يطرأ عليها من تغير وتطور.^٢ ومع أن علم البلاغة يلاحظ اختلاف طرق التعبير تبعاً لاختلاف مقتضى الحال، فإن هذه الاختلافات لا تخرج عن الإمكانيات الثابتة للغة العربية. هل يستخدم «التقديم والتأخير» مثلاً بنفس الكثرة في النثر كما يستخدم في الشعر؟ وهل يستخدم في عصرنا هذا بقدر ما كان يستخدم في القرن الثاني أو الثالث؟ وكيف تطور استخدام السجع من العصر الجاهلي حتى القرن العاشر؟ ولماذا هجره الكتاب في العصر الحديث؟ هذه كلها مسائل لا تعرض لها البلاغة، لأنها تتناول التقديم والتأخير والسجع وغيرهما منفصلة عن الزمن والبيئة.^٣ وعلم الأسلوب، كسائر العلوم اللغوية الحديثة، يدرس الظواهر اللغوية – أعني الجانب الذي يخصه منها – بطريقتين: طريقة أفقية، تصور علاقة هذه الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد، وطريقة رأسية، تمثل تطور كل ظاهرة من هذه الظواهر على مر العصور.^٤

ويترتب على هذا الفرق الأساسي، فرق ثانٍ على قدر كمّير من الأهمية.

فما دامت القوانين التي يصل إليها علم البلاغة قوانين مطلقة، لا يلحقها التغيير من عصر إلى عصر، أو بين بيئه وبين بيئه، أو شخص وشخص، فمن الضروري أن تراعي دائِمًا، كما تراعي قوانين النحو، حقًّا أن القوانين البلاغية تقوم على الاختيار بين عدة تركيبات نحوية صحيحة، ولكن هذا الاختيار نفسه محكوم بقوانين، تجعل العدول عن التركيب المناسب طبقًا لهذه القوانين خطأ بلاغيًا. ولذلك قال البلاغيون عن علم المعاني إنه علم يحترز به عن الخطأ في أداء المعنى المراد، كما قالوا عن علم البيان إنه علم يحترز به عن التعقيد المعنوي، والتعقيد المعنوي عندهم يقابل التعقيد اللفظي، الذي هو خطأ في ترتيب الألفاظ. أما علم الأسلوب فإنه إذ يسجل الطواهر ويعرف بما يصيّبها من تغيير، ويحرص فقط على بيان دلالاتها في نظر قائلتها ومستمعيها أو قارئتها، فطبعيًّا لا يتحدث عن صحة أو خطأ.



ونعبر عن هذا بقولنا إن "علم البلاغة علم معياري"، على حين أن علم الأسلوب علم وصفي.^١ ولكن هل يعني هذا أن علم الأسلوب يدخل في دائرة تلك العلوم البحتة، التي لا صلة لها بالذوق؟

هذا غير صحيح. وتعليق عدم صحته راجع إلى طبيعة المادة التي يدرسها علم الأسلوب. فيجب ألا ننسى أن "مادة علم الأسلوب هي التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية".^٢ ولستنا نعرف سبيلاً أوثيق لمعرفة تلك التأثيرات الوجدانية من وجdan الدارس نفسه.

وهنا يلوح لنا شبح الذاتية الذي حسبنا أننا تخلصنا منه. إن نظرية الأسلوب كلها تعتمد على فكرة «الاختيار» وفكرة «الانحراف».^٣ وإذا

فنحن عندما نقرأ نصاً ما قراءة أسلوبية، نحاول أن نغير الاختيارات والانحرافات فيه، لأنها هي المفاتيح التي تمكننا من الولوج إلى العالم الشعوري الكامن وراء القطعة الأدبية. ولكن من أدرانا أن ما نعده اختيارات أو انحرافات ذات دلالة، قد لا يكون كذلك عند قراء آخرين؟

سنعود إلى بحث هذه المشكلة بالتفصيل عندما نحاول أن نرسم الخطوات العملية للدراسة الأسلوبية لنص ما. أما الآن فيكفي أن نقول: إن أي تخطيط علمي لعملية القراءة لا ينبغي أن يحولها إلى عملية آلية فالكتابه والقراءة طرقان في عملية توصيل واحدة، وهذه العملية لا بد لها من أساس مشترك بين الطرفين. ومن ثم «يجعل القارئ، من أول قراءة، بقدرة التوصيل ومداه. ولا بد أن تلتقي القطعة الأدبية في نوع من القلق، راجع إلى أن جهازه اللغوي متطلب بأن يتكيف طبقاً للشروط الخاصة بالقطعة الأدبية.

«والإحساس بهذا القلق راكتشاف أسبابه يعني اكتشاف التصور الكامن وراء القطعة. ومن ثم نقول إن القراءة الأسلوبية ليست إلا تدريباً للقدرة الطبيعية على القراءة، وما نسميه اختيارات وانحرافات ليس إلا توضيحاً لأسباب القلق التي يشعر بها القارئ»، يجاهه بطريقة خاصة في استعمال اللغة».

وشهادة «فرق ثالث» بين علم البلاغة وعلم الأسلوب. وهذا الفرق يرجع إلى نظرية كل منها إلى «الموقف».

لقد أشرنا في مستهل هذا الفصل إلى أن كلمة «الموقف» في علم الأسلوب تقوم مقام «مقتضى الحال» في علم البلاغة. فكما أن علم البلاغة يقرر أن الكلام يطابق - أو ينبغي أن يطابق - مقتضى الحال، وكذلك

يقرر علم الأسلوب أن غط «القول» يتأثر بال موقف». ومع أننا نستطيع أن نترجم اصطلاحى «مقتضى الحال» و«الموقف» كليةما «بظروف القول» فإنه تبقى هناك بعض الفروق في دلالة كل منها.

فابلاعيون أنشئوا علمهم ^{سيارة لم يظهر} في ظل سيادة المنطق على التفكير العلمي - حتى في الموضوعات الأدبية - «خدمة الخطابة أكثر من خدمة الفن الشعري». ولذلك فإن أهم عنصر في ظروف القول عندهم هو الحالة العقلية للمخاطب، وإن كانت المادة الأدبية قد فرضت عليهم، في كثير من الأحيان، الاهتمام بالحالة الوجدانية للمخاطب والتalking جيئاً. أما علم الأسلوب فقد نشأ في هذا العصر الذي دخل فيه علم النفس إلى شق مجالات الحياة، وقد عني علماء النفس المحدثون بالجانب الوجداني من الإنسان أكثر مما عنا بالجانب العقلي، «ولذلك نجد «الموقف» في علم الأسلوب أشد تعقيداً من مقتضى الحال»! فإلى جانب العوامل الخارجية الكثيرة التي أشرنا إليها فيما سبق، والتي يرجع بعضها إلى القائل وبعضها الآخر إلى المتلقي، ويكون بعضها الآخر مشتركاً بينهما، كالمنشأ، والجنس، والسن، والبيئة، والمركز الاجتماعي، هناك العوامل الفردية التي ترجع إلى القائل وحده، وهي عوامل يرجع معظمها إلى الشخصية أو المزاج، كالحدة أو الهدوء، والدعابة أو الرزانة، والتواضع أو الغرور، وما بين هذه الأطراف وغيرها مما لم نذكره، من درجات متفاوتة أو متقاربة. هذا كله إلى جانب عامل وجدي مهم آخر وهو موقف القائل من مخاطبه في لحظة القول بالذات.

وما دمنا نتكلم عن الأسلوب في الأعمال الأدبية بالذات فيجب إلا ننسى أن العلاقة بين المرسل والم المستقبل (المبدع والمتلقي) تختلف من فن إلى فن: فهي في الرواية غيرها في المسرحية، وهي في القصيدة الغنائية غيرها في كل منها. ولنوع العلاقة النفسية في كل حالة أثره في اللغة المستعملة.

وهذه نقطة من نقاط الالقاء الرئيسية بين الدراسة الأسلوبية والدراسة النقدية.

ومن جهة أخرى "تجلى سيطرة المنطق على علم البلاغة في تبويض هذا العلم. فإنه لم يكدر بخراج في هذا التبويض عن موضوعين اثنين: دلالة اللفظ المجرد (وهو ما يسميه المناطقة بالتصور) ويدخل فيه المجاز والاستعارة والكتابية؛ ودلالة الجملة (وهو ما يسميه المناطقة بالتصديق) ويدخل فيه الخبر والانشاء والحدف والذكر والتقديم والتأخير والقصر". ولم تتحرر البلاغة من هذا التبويض المنطقي إلا حين أضافت موضوع الربط بين الجمل (الفصل والوصل) وموضوع الإيجاز والإطناب. ولكنها تركت ظواهر لغوية مهمة يعني بها علم الأسلوب. فقبل دراسة الدلالة المعنية للكلمة يدرس علم الأسلوب تأثيرها الصوتي الذي يرجع إلى طولها وزونها وطبيعة حروفها وإخ. ثم هناك ظاهرة الإيقاع التي تسيطر على القطعة كلها، بل تطبع شعر الشاعر أو كتابة الكاتب أو خطابة الخطيب بطابع خاص.

ويترتب على الفروق الثلاثة السابقة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة فرق رابع وأخير: وهو اتساع آفاق علم الأسلوب اتساعاً كبيراً بالقياس إلى علم البلاغة. فعلم الأسلوب يدرس ظواهر اللغة جميعها، من أدنى مستوياتها - الصوت المجرد - إلى أعلىها وهو المعنى. ثم هو يدرسها في حالة البساطة وفي حالة التركيب. فمن الناحية الصوتية يدرس الجملة والفقرة كما يدرس الكلمة المفردة، ومن الناحية المعنية يدرس المعنى الكلي أو الغرض الذي تدل عليه القطعة أو تشير إليه كما يدرس دلالات الكلمات والجمل.

"ثم إن علم الأسلوب لا يكفي بدراسة ظواهر اللغة في عصر واحد، ولا يمزج بين العصور كما تفعل البلاغة، بل يمكن أن يتبع تطور

الظاهرة على مر العصور. ولا يكفي بدراسة الدلالات الوجданية العامة
الزائدة على الدلالات المباشرة لمختلف التراكيب اللغوية، بل يدرس أيضاً
الصفات الخاصة التي تميز هذه الدلالات الوجданية في أسلوب مدرسة أدبية
معينة أو فن أدبي معين، أو في أسلوب كاتب بالذات، أو عمل أدبي واحد
بعينه.»

ولذلك ينبغي ألا نختم هذا العرض النظري قبل أن نعرف بمبادئ
الدراسة الأسلوبية في شيء من التفصيل.

□ □ □

مصادن الدراسة الأسلوبية



عرفنا فيما سبق أن علم الأسلوب يعد بين العلوم اللغوية الحديثة، وأنه وثيق الارتباط بعلم اللغة العام. وعلم اللغة العام يبحث في اللغة بوصفها ظاهرة إنسانية تحكمها قوانين مشتركة بين لغات الأمم على اختلافها. ولعل أهم هذه القوانين التي مرت بنا هو أن أي لغة من اللغات تشتمل على عدة أشكال أو مستويات للتعبير: فلغة العلم مختلف عن لغة الأدب، وهما مختلفان عن لغة الحديث اليومي؛ وتحت كل نوع من هذه الأنواع أقسام: فلغة العلوم الرياضية مختلف عن لغة العلوم الطبيعية، ولغة الشعر مختلف عن لغة النثر، ولغة الحديث التلفوني مختلف عن لغة الحديث العادي، وهلم جرا.

على أن علم الأسلوب لا يمكن أن يعتمد على هذه القوانين الكلية فقط، فلكل لغة – وإن خضعت لهذه القوانين – نظامها الخاص الذي نسميه نحو هذه اللغة، ومعجمها الخاص الذي نسميه متتها. وإذا كان هذا المعجم وذاك النظام يتتنوعان إلى أشكال أو مستويات متعددة طبقاً للقوانين العامة التي تحدثنا عنها، فإن التنوع لا يخرج عن أصول هذه اللغة في نحوها ومفرداتها. ومن ثم فإن علم الأسلوب مرتبط أيضاً بمتنا اللغة ونحوها. فدروس الأسلوب عليه أن يراجع كتب اللغة والنحو ليعرف نوع التصرف في النص الذي أمامه.

ثم إن تعدد مستويات التعبير، واختلاف طرقه، قد أدوا بعلماء اللغة

إلى الالتفات إلى التأثيرات الوجودانية للألفاظ والعبارات، ومن هنا ارتبط علم الأسلوب بالأدب، لما تتميز به اللغة الأدبية بالذات من تأثير وجوداني واضح. ودراسة الأعمال الأدبية هي ما يشتغل به النقد الأدبي.

فالدراسات الأسلوبية تشغّل مساحة واسعة، تتمّنّد من: القوانيين اللغوية العامة التي قد تشمل عدة لغات، إلى القوانيين اللغوية الخاصة بلغة بالذات، إلى التحليل الأدبي لعمل معين أو جملة أعمال من جنس واحد. ولكن هذه المساحة الواسعة يحدّدها اختصاص علم الأسلوب بالتأثيرات الوجودانية (الإضافية) للظواهر اللغوية التي تخرج عن النمط العادي.

ولنضرب بعض الأمثلة التي توضح أنواع الدراسات الأسلوبية في مجال اللغة الأدبية.

١ - النوع الأول: الدراسة الأسلوبية للقوانيين اللغوية العامة (ويكتّنا أن نسمّي هذه الدراسات علم الأسلوب المقارن):

ثمة ظاهرة تميز الشعر عن النثر في جميع لغات العالم. وهي أن لغة الشعر موقعة، أي أن فيها نوعاً من الموسيقى. وهذا كان القدماء يتغذون بالشعر، ونعرف مثلاً أن الأعشى سمي صنّاجة العرب لأنّه كان يتغذى بشعره، كما نقرأ في كتب الأدب القديمة حين يرد نص شعري: « وأنشد »، فيلقاء الشعر إذن كان إنشاداً، لأنّ الشعر بطبيعته قريب من الغناء.

يبحث علم اللغة العام في الخصائص التي يستمد منها الشعر موسيقاه، فيلاحظ أن ثمة لغات تعتمد في بناء كلماتها على اختلاف المقاطع في الطول؛ والمقاطع هي أصغر الأجزاء التي تنحل إليها الكلمات عند النطق، وكل مقطع يتكون من حرف صامت (كالباء والتاء والجيم الخ). وحركة طويلة أو قصيرة (وهي الألف والواو والياء والفتحة والضمة).

والكسرة في العربية). وواضح من تقسيم الحركات العربية إلى طويلة وقصيرة أن الشعر العربي لا بد أن يستمد موسيقاه من اختلاف طول المقاطع. فهو يأتي بالمقاطع الطويلة والقصيرة متعاقبة على نظم معينة، يسمى كل نظام منها بحراً. ولكن ثمة لغات أخرى لا تبرز فيها ظاهرة اختلاف المقاطع في الطول، بل تبرز ظاهرة اختلاف درجات الشدة في نطق المقاطع، ومن هذه اللغات اللغة الإنجليزية، ويمكنك أن تلاحظ ذلك إذا استمعت جيداً إلى شخص إنجليزي في كلامه العادي. ففي هذه اللغات يضطر الشعر إلى أن يقيم موسيقاه على تعاقب المقاطع الشديدة والمقاطع الرخوة.

ويلاحظ علم اللغة العام أيضاً أن بعض اللغات (وفي مقدمتها العربية والفرنسية) تتلزم القافية (أي اتفاق أواخر الأبيات في نوع الحروف) وببعضها الآخر يراعي ذلك في بعض أنواع الشعر دون بعض، أو بهمل التقيقة جملة.

هذه هي بعض الظواهر التي يسجلها علم اللغة العام حين يعرض لبحث لغة الشعر، فيربطها بظاهرتين لغويتين هامتين وهما ظاهرة «الشدة» وظاهرة «الطول» في نطق المقاطع، ويقسم اللغات إلى فئات بحسب الظواهر التي يجدها أكثر بروزاً في موسيقاها الشعرية.

أما النقد الأدبي فينظر إلى الإيقاع باعتباره عنصراً أساسياً في الفنون كلها، ويعرفه بأنه الحركة المنتظمة في الزمن، ويربطه بالتكرار، ويرجعه إلى عاملين: أحدهما جسمي (أي التحرك العضوي الذائي في الجسم) كحركة القلب، وهذه حركة منتظمة تتالف من انبساط وانقباض متsequين؛ والعامل الثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل. وليس هذا العامل منفصلاً عن precede، لأن تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجاً يجب أن يراعي طبيعة حركة الجسم، وأنت تلاحظ ذلك في أغاني العمال على الخصوص، إذ إن الغناء الشعاعي يساير طبيعة الحركة سرعة وحدوة كما هي الحال في أغاني البنائين

والصيادين. هناك إذن علاقة ثلاثة بين الإيقاعات الفنية وإيقاعات العمل والإيقاعات الجسمية، وكان إيقاع الأغنية يساعد على تنظيم ضربات القلب وحركات اليدين والرجلين بحيث تؤدي الوظيفة المطلوبة منها. ولكن هذه الأشكال الأولية من الإيقاع وإن ساعدتنا على تبيان أصله في اللغة الفنية لا ينبغي أن تنسينا أن ثمة اختلافاً كبيراً في درجة التعقيد من أغنية العمل المنشطة أو أغنية المهد المهدنة إلى قطعة من الشعر أو قطعة من النثر الفني. فنحن نلاحظ أن المعاني لا تكاد تكون لها قيمة - أو ليست لها قيمة على الإطلاق - في تلك الأشكال الأولية من التعبير الشعري، فاللغة هنا لا تستخدم إلا من أجل قيمتها الصوتية الإيقاعية. وهذا يعكس الأشكال العليا من التعبير اللغوي. ومن ثم يهتم النقد بدراسة العلاقة بين الإيقاع والمعنى. فهل يأتى توجد مناسبة بين الأوزان الشعرية المختلفة من ناحية، وأغراض الشعر ومعانيه من ناحية أخرى؟ هل لبحر «الكامل» التام مثلاً طبيعة خاصة تجعله يدل على معانٍ أو أغراض أو افعالات معينة، بغض النظر عن الكلمات التي يمكن أن تصاغ في ذلك الوزن أفكاراً؟ هذه واحدة من مشكلات «الإيقاع» التي يعني بها النقاد.

و هنا يأتي دور علم الأسلوب في استخدام مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص الجمالية التي يتتصف بها الإيقاع الشعري مقارناً بالنثر من ناحية، وبالموسيقى من ناحية أخرى؛ والموازنة بين الطرق التي تتبعها أشعار الأمم المختلفة في تحقيق عنصر الإيقاع، ومدى الحرية التي تبighها كل طريقة للشاعر كي ينوع تأثيراته الموسيقية.

وقد كتب الشيء الكثير في الثلاثين سنة الأخيرة عنها سمي «بالشعر الحر»، واحتدم النقاش حول قيمته، نظراً لتحرره من التزام القافية الواحدة والطول الواحد للأبيات. واتهم أصحابه بأنهم يقلدون بعض الحركات الأجنبية تقليداً أعمى، وأنهم يهدمون موسيقية الشعر العربي، وذهب آخرون - على العكس - إلى أنه يسير بهذه الموسيقية نحو التطور

الذى يتفق مع روح العصر، ويحل محل الإيقاع الريتيب للشعر العربي المألوف إيقاعاً أكثر تنوعاً. ولكن معظم هذا النقاش كان يدور بعيداً عن المفاهيم اللغوية العلمية، ولذلك لا نعده من الدراسات الأسلوبية.

وإذا كانت «المusicية» ظاهرة مشتركة بين أشعار اللغات المختلفة، مع تنوع صور هذه الموسيقية، فشمة ظاهرة أخرى تتممها ولا تكاد تنفصل عنها، كما يقول «وارن» مستشهاداً بقول للناقد المعاصر «ماكس إستمان» ومشيراً إلى أن كولردرج قد أشبع هذا الموضوع بياناً في كتابه «سيرة أدبية»^(١) تلك هي ظاهرة التعبير بالصور. فهي - مثل ظاهرة الإيقاع - شديدة الالتصاق بالنسبة الوجودانية في الإنسان. على أن ظاهرة «التعبير بالصور» ليست مقصورة على الشعر، بل هي تشمل الشعر والثرثرة، وحتى لغة الكلام العادي، يقول الطفل لأبيه مثلاً «أنا أحبك قد الدنيا»، فهو يجسم عاطفة في أكبر صورة يصل إليها خياله. ويقول عمر بن أبي ربيعة:

ثم قالوا: تحبها؟ قلت بهراء عدد الرمل والخشى والتراب

وعلم اللغة العام ينظر إلى العلاقات المجازية - التي تقوم عليها الصور - على أنها إحدى الطرق الرئيسية للنمو اللغوي، فتحن نصف لوناً ما بأنه «وردي»، وشكلاً ما بأنه «كروي»، ونصف الرأي الذي ينبغي خلافاً بأنه «قاطع» و«حاسم»، وبعكسه الرأي «المتردد» و«المذبذب»، وكل هذه الكلمات أخذت من صور محسوسة، واستعملت لصور محسوسة أخرى أو لمعان مجرد. وتستعمل اللغة المجازية حتى في لغة العلم، فهناك «الميكروبات العصوية» و«الديدان الشريطية»، بل هناك النزرة وهي في الأصل النملة الصغيرة.

René Wellek and Austin Warren: Theory of Literature (New-York, Harcourt, Brace & Co. 1949) p. 190. (١)

والبلاغة تبحث التعبير بالصور في أبواب التشبيه والاستعارة والكتابية؛ وهي أبواب مشتركة بين بلاغات الأمم المختلفة. ولكن الملاحظ أن علوم البلاغة القديمة – سواء عند اليونان والعرب – تنظر إلى الصورة نظرة منطقية، فالتشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر آخر في معنى، والاستعارة هي نقل الكلمة من معناها الأصلي إلى معنى آخر لتشابه بينها، والكتابية هي الدلالة على شيءٍ بلازمٍ من لوازمه. فالمشاركة والتقليل واللزوم مفاهيم منطقية لا تساعد كثيراً على فهم حقيقة ما يجري في الصورة الأدبية. ولذلك فإن نقاد الأدب يفضلون استخدام الاصطلاح العام – «الصورة» – للدلالة على تلك الخاصية التي تميز اللغة الأدبية إلى جانب الخاصية الموسيقية، ويلاحظون أن الصورة الأدبية تؤدي وظيفتين: تقريب المعنى من المحسوس، والجمع بين معينين متبعدين. ولكنهم – على عكس البلاغيين في مصطلحاتهم – يتسعون في معنى الصورة توسيعاً شديداً، و مختلفون – تبعاً لذلك – في استخدامها لتحليل الأعمال الأدبية. فبعضهم – مثل «فرانك كرمود» في كتابه «الصورة الرومنسية» يوسع مدلولها بحيث تشمل العمل الأدبي بجميع أبعاده، وكان الصورة عنده هي نوع من تصور الوجود، أو كأنها تساوي ما يسميه بعض النقاد «الرؤى» أو عالم الكاتب أو الشاعر. وفي مقابل ذلك نجد نقاداً آخرين يكادون يمحضون الصورة في الاستعارة والتشبيه أو يضيفون إليها الأوصاف، ومن هؤلاء الشاعر الإنجليزي الناقد «سييل داي لويس» في كتابه «الصورة الشعرية». ولذلك وجد علماء الأسلوب مجال البحث واسعاً حول هذا المصطلح. والأعمال التي تمكن الإشارة إليها في هذا الصدد أكثر من أن تُخصى. ولكننا نكتفي بالإشارة إلى عملين اثنين: أولهما «فلسفة البيان» للناقد الإنجليزي «أ. أ. رتشاردز» (وهو يعد من رواد علم الأسلوب ولا سيما في كتابه هذا). وثانيهما نظرية «شيء» من التصرف – أن الصورة الأدبية على اختلاف أشكالها أشبه بمركب كيميائي يفقد فيه الطرفان صفاتهما الأصلية ويستحيلان معاً إلى شيءٍ جديد، أي أنها نوع من النشاط

التركيبي للذهن، يختلف عن النشاط التحليلي الذي يعتمد عليه التفكير العلمي. ونستطيع أن نمثل لذلك بآيات امرئ القيس المشهورة:

وليلٌ كموج البحر أرخي سدوله على بأشواع الهموم ليبني
فقلت له لما تمطّى بصلبه وأردف أعزازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل أصبح وما الإصباح منك بامثل.

تشبيه الليل بموج البحر يجعله ليلاً من نوع خاص، ليلاً يغمر المرء فإذا هو كالغريق، ليلاً تمر ساعاته متشابهة حتى ليبدو وكأنه لا نهاية له. وموج البحر - وهو المشبه به - ليس موجاً عادياً كذلك، بل هو حالة خاصة من الموج: موج حalk السواد، يحيط بالإنسان من كل جانب، فلا يعرف كيف يهتدى فيه. ولو لا أن الصورة التي نشأت من التشبيه أصبحت معنى مركباً من معنى «الليل» و«معنى موج البحر» لما ساغ لامرئ القيس أن يضيف إليها صورة ستائر المسدلة، ليوحى إلى الذهن بمعنى جديد وهو معنى الانفراد والوحشة. ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن البيت الثاني.

والكتاب الثاني هو « نحو الاستعارة » لـ «كريستين بروك روز»، وهو يستعرض النظريات البلاغية السابقة التي عالجت الاستعارة من ناحية العلاقة المعنوية بين طرفيها (وتعریف الكتاب للاستعارة ينطبق على الصورة البیانية عموماً) ويقترح - بدلاً من ذلك - أن يُنظر إليها من جهة التركيب النحوی. وتتبغى الإشارة إلى أن إمام البلاغيين العرب، عبد القاهر الجرجاني، قد تنبه إلى هذه الفكرة حين حاول أن يخضع بلاغة الاستعارة لما سماه «النظم» (أي الترتيب النحوی) ولكنه لم يتبع الفكرة في جميع تفصياتها. (هامٌ المسول للدالة)

وقد وجدنا في دراساتنا التطبيقية (القسم الثاني من هذا الكتاب) أن فكرة «الصورة الأدبية» تُغنى كثيراً إذا ربطت بفكرة «الحقول الدلالية» التي يتحدث عنها علماء الدلالة أو «السيمانطيقا» من العلوم اللغوية. ومؤداها

أن هناك ارتباطات معنوية تلتقي عندها مجموعات من الكلمات: فمجموعه تدل على الزمن ومجموعه تدل على اللون وثالثة على الطعام أو الشراب وهلم جرا. (وطبيعي أن الكلمة الواحدة يمكن أن تشمي إلى أكثر من حقل دلالي واحد). فالحقل الدلالي يدخل في تكوين العالم الخاص للقطعة الأدبية، وقد يكون كله أو بعضه تصويرياً، ولكن الصورة هنا لا تعمل بمفردها ولا تكاد تتميز – في بعض الأحيان على الأقل – عن سائر مفردات القطعة. وبناء على ذلك فكل وصف شعري هو نوع من التصوير. فالشاعر إذا وصف رعداً أو برقاً ليشعرك بالرعب فهو يصور معنى الرعب، وإذا وصف روضة زاهية معطاراً فهو يصور معنى البهجة. وكثيراً ما تلح صورة واحدة على خيال الشاعر فيدور حولها، دون أن يجعلها تشبيهاً أو استعارة، ولكنه ربما جعلها عنواناً لكتابه، ككتاب «أغاني الكوخ» لمحمود حسن اسماعيل، أو «وراء الغمام» لابراهيم ناجي، أو «أحلام الفارس القديم» لصلاح عبد الصبور.

٢٠ – النوع الثاني من الدراسات الأسلوبية هو تلك التي تتناول لغة ^{بعينها} _{والعالم اللغوي الفرنسي «جيرو» لا يميز هذا النوع عن سابقه،} ويطلق عليها معاً اسم علم الأسلوب او صفي^(١). ولعل سبب ذلك أن هذا العلم الوصفي نشأ فرنسياً، فلم يشعر القائمون عليه بحاجة إلى دراسة نماذج للإيقاع أو الصورة الأدبية أو غيرها، مما يعد صفات عالمية للتعبير الأدبي، في غير اللغة الفرنسية. ولكن علماء الأدب المقارن عندهم اهتموا بمثل هذه النماذج. أما الدراسات العربية في علم الأسلوب فيجب أن تعنى عناية خاصة بالتمييز بين علم الأسلوب المقارن وعلم الأسلوب الوصفي، لمكان الترجمة في ثقافتنا المعاصرة، وال الحاجة إلى التمييز بين ما يمكن نقله من لغة إلى لغة، وما لا يمكن فيه ذلك.

Pierre Guiraud: *La Stylistique* (Paris, P.U.F., 1967) pp. 45-67.

(١)

يقول العالم اللغوي الأميركي «إدوارد ساير» إن لكل لغة عبرية خاصة لا يستطيع أي كاتب أن يعبر عنها كاملة. وأبرز ما ظهر فيه هذه العبرية تركيب الجملة. وقد كان عبد القاهر الجرجاني، واسع علم المعاني، يسمى هذا العلم «معانى النحو» لأنّه يقوم على معرفة الفروق المعنية الدقيقة بين التراكيب النحوية. فالنحوي لا يفرق - مثلاً - بين «زيد قائم» و«زيد قام» و«قام زيد» إلا بأن الخبر في الجملة الأولى مفرد مرفوع، وفي الثانية جملة فعلية مكونة من فعل ماضٍ مبني على الفتح وضمير مستتر فيه، أما الثالثة فهي جملة فعلية مكونة من فعل وفاعل. أي أن اهتمام النحوي منصب على الإعراب، أما صاحب علم المعاني فإنه يبحث في الفروق الدقيقة بين معانٍ هذه التراكيب، ليعرف القائل متى يستخدم واحداً منها دون الآخرين.

ومعروف أن علم المعاني يكون الركن الأكبر والأهم من علم البلاغة، ولعل العرب كانوا من أسبق الأمم إلى هذا البحث الدقيق في دلالات التراكيب في لغتهم، على الرغم مما لاحظناه في الفصل السابق من تأثيرهم الشديد بالمنطق في حصر موضوعات العلم وفي معالجتهم لكل موضوع. هذا مع إهمالهم جانب التركيب الصوتي للغة العربية إهالاً يكاد يكون تاماً.

ولذلك فإن دراسة «علم الأسلوب العربي» لا تزال بحاجة إلى جهود كثيرة. فالقيم التعبيرية والجمالية لأصوات اللغة العربية لم تدرس بعد. وقد تكفل علم الصرف بجانب واحد من البنية الصوتية للغة العربية وهو أوزان الكلمات، ولكننا بحاجة إلى علم الأسلوب ليدرس العوامل الوجданية التي تدعى القائل إلى اختيار صيغة صرفية دون أخرى: هل يدل هذا الاختيار على شيءٍ من الاختلاف في «جو» المعنى؟ عند الصرفين مثلاً أن «فتية» و«فتیان» كليهما صيغة جمع كثرة لـ«فتى»، أي أن الصرف لا يفرق بينهما أي نوع من التفريق من حيث المعنى. ولكن هل هنا كذلك

بالنسبة إلى علم الأسلوب؟ وهناك عدة صيغ للمصدر يشترك كثير منها في الفعل الواحد، كصيغة «فعال» و«مُفَاعِلٌ» مصدرًا لـ«فاعل»، كجهاد ومجاهدة مصدرين بجاهد. فهل تستوي الصيغتان من الناحية الأسلوبية؟ ثم هذه الصيغة التي كثر استعمالها جداً في هذه الأيام: صيغة المصدر الصناعي كقولهم «التوفيقية» و«الانهزامية» و«التقدمية» حيث كان يمكن أن يقال: «التوفيق» و«الانهزام» و«التقدم»، ما دلالة العدول إلى هذه الصيغة الحديثة؟

ثم هناك ما يسمى «الأدوات» وهي الحروف أو الأسماء التي أشربت معنى حرف من الحروف كأسماء الاستفهام والشرط. وهذه الأدوات لها قيمة خاصة في بناء الجملة لأن معانيها تلوّن الجملة كلها فتحيلها شرطاً أو استفهاماً أو نفياً إلخ. والنحو يفرق بين المعاني الأساسية أو الظاهرة لهذه الحروف، فيقول مثلاً إن «من» اسم شرط للعاقل و«ما» و«مهما» لغير العاقل؛ وإن «لم» تستعمل للنفي في الماضي و«لن» للنفي في المستقبل. ولكن مهمة التمييز بين الأدوات التي تبدو متقاربة في المعنى - حيث يكون على القائل أن يختار أداة دون أخرى - هذه المهمة تقع على عاتق علم الأسلوب. وقد فرق النحاة بين بعض هذه الأدوات كقولهم إن «من» و«أيّان» يستفهم بهما عن الزمان ولكن في الثانية نوعاً من التعظيم ليس في الأولى. وكتب عبد القاهر الجرجاني فصلاً قيّماً في «دلائل الإعجاز» عن الفرق بين القصر بالنفي والاستثناء والقصر بإيّاناً. ومع ذلك تبقى هناك أدوات تحتاج إلى بحث أسلوبي يوضح دلالاتها التعبيرية. وعلى رأسها أداة التعريف «أَل». فقد عدد النحويون والبلاغيون من بعدهم معانيها التي أدرجوها تحت الدلالة على «العهد» والدلالة على «الجنس». ولكن دقة استعمال أداة التعريف تظهر عندما يكون على القائل أن يختار بين وضعها أو تركها. يمكنك أن تقول مثلاً: «استبد بقلان الغضب» أو «مال به الهوى»، كما يمكنك أن تقول: «استبد به غضب» أو «مال به هوى».

ولا شك أن الأسلوب الأول أكثر استعمالاً ولكن هل يعدل القائل عنه إلى الثاني لأن في هذا نوعاً من الطراقة فحسب؟ ويمكنك أن تقول: «فلان ثابت كاجبل» أو «ثابت كجبل» أو «كأنه جبل». فهل ثمة اختلاف بين التعريف والتنكير؟

أما بناء الجملة العربية فمجال البحث فيه أكثر سعة. وقد تناول البلاغيون بكثير من التفصيل موضوعي الذكر والمحذف والتقديم والتأخير في أجزاء الجملة. وبقيت مع ذلك موضوعات مهمة تستحق الدراسة. ونخص بالذكر موضوع طول الجملة أو قصرها. فمن الكتاب من يميلون إلى النوع الأول، ومنهم من يميلون إلى النوع الثاني، ومنهم من يراوحون بين النوعين ويزرون أن ذلك يخلص الأسلوب من الرتابة. وأجمل الطريقة ليست غطأً واحداً، فمثلاً النمط المتسلسل، الذي يقدم فيه ركن الجملة، أو موضوع الحديث (المستند إليه باصطلاح البلاغيين) ثم يأتي الإخبار عنه مسلسلاً متصلًا ببعضه البعض، كما في هذه الفقرة من كتاب العقاد «عقبريه الصديق»، وهي تتالف من جملتين طويتين:

«فلم يكن حب النبي أبا بكر حبُّ الرجل يجزي به من يحبه ويخلص له ويوليه الجميل من ذات نفسه وما له ثم لا مزيد، ولكنه كان كذلك حب الرجل من يستحق منه الحب لفضيلته وكفايته واقتداره على معونته فيها تجرد له من عمل عظيم لا يضطلع به كل معين».

ومنها النمط المتصاعد، الذي يقدم جزءاً من أجزاء الجملة (ولا سيما التعلقات كالظرف) ويستيقى أساسها إلى النهاية كما في هذه الجملة:

«وَحْيٌ نتساءل عن هذه المعاصرة التي نشعر بها حين نقرأ المازني اليوم، والتي نعتقد أن الأجيال القادمة ستشعر بها أيضاً: ما سرها وفي أي شيء تكمن، فلن نجد لها في أي فن من فنون الأدب التي مارسها المازني مدة تقارب من أربعين عاماً».

ولعلك تلاحظ أيضاً أن ختام الجملة لم ينته بالقارئ إلى نتيجة يستريح إليها. فقد جاء هذا الختام منفياً، ويقى القارئ متوقعاً لإثبات. وكثيراً ما يكون هذا الأسلوب المتصاعد وسيلة لشحذ انتباه القارئ وإثارة تساؤله.

وليس هذا إلا مثلاً صغيراً لما يستطيع علم الأسلوب أن يقوم به في دراسة بناء الجملة العربية، إن في النثر وإن في الشعر.

ولعل المدرسة الفرنسية هي أهم مدارس علم الأسلوب التي استوفت هذا الجانب من الدراسة، أي دراسة الخصائص الأسلوبية للغتها القومية. فلدى الفرنسيين عدة كتب جامعة لأصول «علم الأسلوب الفرنسي»، تبدأ بدراسة الكلمة، من الناحيتين الصوتية والمعنوية وتنتهي بدراسة أنواع الجمل وإيقاع العبارة. والرجل الأول من علماء الأسلوب الفرنسيين يعدون هذه الدراسة الهدف النهائي لعلم الأسلوب، ويررون أن الدراسات الجزئية، وهي النوع الثالث من الأنواع التي ذكرها في هذا الفصل، ليست إلا طرقاً للوصول إلى هذا الهدف النهائي.

٣ - الدراسات الأسلوبية التكوينية أو الفردية: معظم الدراسات التي من هذا النوع تتناول تحليل لغة كاتب أو شاعر معين. ومنها ما يتناول لغة مدرسة أدبية واحدة، أو عصر أدبي واحد، أو فن أدبي واحد. والغالب لا يدرس الباحث أسلوب الكاتب أو الشاعر من جميع نواحيه أو في جميع أعماله، بل يتناول كتاباً واحداً من كتبه، أو ظاهرة واحدة في أسلوبه. وقد تبدو هذه الظاهرة جزئية جداً كاستعمال أداة التعريف أو استعمال بعض الظروف، ولكن الدارس يجد لها قيمة تعبيرية خاصة يمكن أن تلقى الضوء على العمل كله. ولذلك فإن كثيراً من هذه الابحاث تكون على شكل مقالات. وكذلك الأمر بالنسبة إلى لغة العصر أو المدرسة أو الفن الأدبي، وإن كنا لانعدم دراسات كاملة عن لغة بعض الكتاب أو الشعراء أو العصور أو الفنون الأدبية.

ويتميز هذا النوع من الدراسات الأسلوبية عن سابقيه بأنه يرتكز على تحليل «الوظيفة» التي تقوم بها الظاهرة الأسلوبية بالنسبة إلى الكتاب أو الكاتب أو العصر أو الفن، في حين أن الدراسة الوصفية تحدد الظاهرة الأسلوبية وتسرد إمكانياتها التعبيرية فحسب. ولذلك فإن الدراسة التكوينية أو الفردية تعد لوناً من ألوان النقد التطبيقي، ويسمىها جিرو «النقد الأسلوبي» ويحدد مهمة هذا النقد بتقييم الطريقة التي استخدم بها الكاتب الموارد الأسلوبية في اللغة. ويمثل للتنوعين بمثال طريف مأخوذ من طرق الاتصال (والاسلوب لا يخرج عن كونه طريقة للاتصال بين مستعمل اللغة ومتلقيها). فإذا فرضنا أن ثمة طرقاً ثلاثة تصل بين قرية ما ومدينة ما، ففي إمكانتنا أن نقدم وصفاً معايضاً لكل واحد من هذه الطرق: سعته، طوله، استواوه، اتجاهه إلخ. وبذلك نضع أمام من يريد الانتقال من القرية إلى المدينة المعلومات الكافية لاختيار الطريق الأنسب له. هذا مثل الدراسة الوصفية للأسلوب.

ولكن من الممكن أن ننظر إلى هذه الطرق من وجهة نظر من يستعملونها:

إما من وجهة نظر مجتمع القرية، فنعرف تاريخ العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بين القرية والمدينة، وكيف أدت طبيعة تلك العلاقات إلى وجود تلك الطرق الثلاثة، ووظيفة كل منها بالنسبة إلى هذه العلاقات – فهذا مثل الدراسة الأسلوبية التكوينية التي تبحث في تعبير اللغة عن الأمة؛

وإما من وجهة نظر فئة معينة من أهل القرية لها مصالحها الخاصة وظروفها الخاصة (فلاحين أو عمال أو تجار إلخ) – فهذا مثل الدراسة الأسلوبية التكوينية لنوع خاص من اللغة المشتركة؛

وإما من وجهة نظر فرد معين: فقلان من الناس مثلًا لا يسلك

طريق الغابة أبداً لأن أمه كانت تخوفه بالذئب وهو طفل – فهذا مثل الدراسة التكوينية للغة كاتب ما، وتكون تتبع عاداته اللغوية الخاصة؛ وإنما من وجها نظر فرد معين في حالة معينة: لماذا لم يسلك صاحبنا القروي فلان في يوم عطلته هذا الطريق الزراعي الرئيسي بل تحول عنه عند منعطف معين؟ ليخرج على صديق، أو لأن الطريق كان موحلًا من تأثير المطر، وهو مريض بداء المفاصل، وحذاؤه ممزق، ولم يتمكن من إصلاحه قبل يوم العطلة لأن... .

فهذا مثل الدراسة الأسلوبية التكوينية لعمل أدبي معين.

وهذه الحالة الأخيرة مليئة بالتفاصيل كما ترى؛ ولذلك يقرر جিرو أنها تفلت من قيود التعريف والإحصاء، وينضم إلى ذلك الرغيل من اللغويين الذين يلقون بهذا النوع من الدراسة الأسلوبية إلى النقد، ناعتاً إياه بالذاتية^(١).

على أنه يعود فيعرف بأن فصل علم الأسلوب الوصفي أو الموضوعي عن النقد الأسلوبي التطبيقي مستحب في الواقع. وهذه حقيقة يتجاهلها معظم علماء الأسلوب اللغويين الذين يتمسكون بالفلسفة الوضعية ويخكموها في منهجهم العلمي، فلا يعترفون إلا بالواقع المحسوس، وهو هنا اللغة باعتبارها حقيقة اجتماعية مستقلة عن وعي الأفراد. وقد سبق لنا أن ناقشنا هذا الموقف وأثبتنا عقمه. ونحن إذ نعتمد تقسيم جيرو للدراسات الأسلوبية إلى وصفية وتكوينية، مع اعترافه باستحالة الفصل بينها، نرى في هذا الصنيع منه تراجعاً عن الموقف الوضعي المتطرف، الذي يصرّ على ترك التحليل الأسلوبي للنصوص الأدبية بين أيدي النقاد، على أنه نوع من العبث «الذاتي» البعيد عن روح العلم.

(١) م.ن، ص ٦٧-٧٠.

ونحن لا نرى استحالة الفصل بين الدراسة الوصفية والدراسة التكوينية فحسب، بل إن إحداها لا يمكن أن تقوم بدون الأخرى. أما أن أي دراسة تكوينية لا بد لها من الاعتماد على مفاهيم أساسية مستمدّة من الدراسة الوصفية فليس محل خلاف، إذ كيف ندرس أسلوب كاتب من الكتاب مثلاً إن لم تكن لدينا مفاهيم سابقة عن الظواهر اللغوية التي نريد أن ندرسها؟ مفاهيم عن الإيقاع إذا أردنا أن ندرس الإيقاع عنده، أو عن الصورة، أو الصيغ، أو بناء الجملة، إذا أردنا أن ندرس أحد هذه الموضوعات؟ ولكن الوضعيين قد لا يسلمون لنا الشطر الثاني من الدعوى، وهو أن الدراسات الوصفية لا تستغني عن الدراسات التكوينية حتى يتيسر لها الوصول إلى أحكام عامة، وذلك لأنهم يرون إمكان الاكتفاء بنصوص غير أدبية لمعرفة الخصائص التعبيرية في لغة ما – بل يفضلون ذلك. ونحن نرى – على العكس – أن مثل هذه الأحكام لا بد أن تكون ناقصة لحرمانها من مادة غنية ميسورة (كما لاحظ كرسن).

وأهم من هذا، بالنسبة إلى الدراسات الأدبية، أن نقر أن هناك درجات من التعميم، أو درجات من الوصفية. وكلها تعتمد، في النهاية، على تحليل النصوص المفردة، أكثر مما تعتمد النصوص المفردة عليها. وأقصد بدرجات التعميم تعين الخصائص الأسلوبية لفن أدبي ما، أو لمدرسة أدبية معينة، أو لعصر أدبي بأكمله. فمن المحافظة إعطاء شيء من هذه التعميمات إلاّ بعد دراسة أسلوبية دقيقة لعدد كافٍ من النصوص. وعندما نصل إلى درجة من التعميم، سيكون علينا أن ندعم الحقائق المستقرة من النصوص بحقائق خارجية ذات صلة بالحكم العام، كما أوضحنا في حديثنا عن العلاقة بين علم الأسلوب وكل من النقد الأدبي وتاريخ الأدب.

على أن التعميمات التي أشرنا إليها ليست هي الغرض النهائي من دراسة النصوص المفردة دراسة أسلوبية. إنها – من وجهة نظر الناقد

الأسلوبى — إحدى ثمرات هذه الدراسة فحسب. ذلك بأن الدراسة المفردة تظل قيمة في ذاتها. وهذا وضع لا بد من قبوله في الدراسات الأدبية، لأن أحداً لا يجادل في أن الأدب ليس — في نهاية الأمر — تيارات ولا مدارس ولا فنوناً، ولكنه أعمال مفردة كل منها له تأثير خاص في نفوسنا، وهذا هو مبرر وجوده.

أما أن تُعمت دراسة كهذه بأنها ذاتية أو انتباعية، فزعم تعرضنا له في مواضع سابقة، ونعالجها بتفصيل أكبر في الفصل التالي، حتى نقبل على الدراسة التطبيقية عالمين بما نأخذ وما ندع.

□ □ □



كيف نقرأ النص الشعري

النصوص التي اخترناها للدراسة التطبيقية كلها من العصر الحديث، بل من شاعرین الذين، متاخرین، تجمع بينهما كتب تاريخ الأدب في «مدرسة» واحدة. ولكننا لا نقصد بهذا الاختيار أن نقوم ببحث تاريخي في الشعر الوجданى الحديث، أو في مدرسة أبواب بالذات. فقد استبعدنا كل الاهتمامات التاريخية من دراستنا. وإنما قصصنا إلى شيء واحد، وهو أن تكون هذه النصوص قرية، حتى لغة، إلى فهم القارئ الشاب. أما حسناً فلأن قراءة النص الأدبي لا تستحق أن تسمى قراءة ما لم يجد القارئ نفسه وقد حلته مواجهة وراء الكلمات. هذه الحقيقة البسيطة التي قال بها شتير ومن بعده ريفاتير هي في نظرنا بدورية نسلم بها قبل أن نقرأ كلمة في نص. وأحسب أن هذه النصوص بطبعها الوجданى قادرة على أن تجذب القارئ الشاب إلى عملها. وأما عن اللغة فقد عرفنا أن خصوصية الشعور لا تتحقق للقصيدة إلا من خلال خصوصية التعبير. فلا بد للشاعر من أن يضمننا مرة بعد مرة بأشكال من اللغة غير متوقعة، حتى نعي ما يريد أن يقول. ولكن نتبه إلى هذه الأشكال غير المتوقعة يجب أن نكون مطمئنين - أبداً - إلى أن هذا الرجل يتكلم لغتنا. بعبارة أخرى: لا يمكننا أن نكتشف «الانحرافات» التي يرتكبها الشاعر إن لم تستطع أن تقيس هذه الانحرافات بمقاييس اللغة العادية المشتركة بيننا وبينه.

هناك بديهيّة أخرى نسلم بها قبل أن نقرأ، وهي أن هذا الشاعر يكتب لنا، وإن بدا أنه لا يفكّر إلا في التخلص من هم يزره بوضع

خواطره على الورق. فالذى يخلصه من هذا المهم هو في الواقع نحن. إنه يفضي إلينا بما يُكْرِبُه، وهذا فهو يريد أن تفهمه، وإذا بدا لنا أنه يتخيّل ولا يكشف عنها في نفسه بسهولة، فالسبب – على الأرجح – هو أنه يحاول، معنا، أن يكتشف ما في نفسه. وهو في كل الأحوال لا يروم خداعنا. إن كل الشعراء يتحدثون – في حاسة تشبه الحماسة الدينية – عن فضيلة «الصدق». ولا معنى للصدق عندهم إلا العبرة الصادقة. فيجب أن ندّنو منهم بدون خوف ولا ريبة. وإذا تركنا القصيدة تعامل مع حسناً اللغوي العادي فستكتشف استعمالاته الخاصة للغة، لأنّه يريد هنا أن نكتشفها لصل إلى ما وراءها. هذا – في نظرنا – أساس كافٍ لفهم موضوعي للقصيدة. ومع ذلك فإن الأمر كلّه يتوقف علينا، أعني على التجاوزها الذهني، فإذا كنا نريد حقاً أن نفهم هذه القصيدة، أن نعرف لماذا يعني هذا الإنسان نفسه بوضع الكلمة بعد الكلمة، وبينها وبين قافية، ليقرأها أنس لا يفهمها، فستتجدد أن هذه الكلمات تستحق أن تتأمل معانيها، وأن نضم هذه المعانٰي، معنى بجانب معنى، لنعرف المعنى الذي وراء المعنى، المعنى الذي ظل ينخر في نفسه حتى أقدم على هذه المغامرة.

هذا التجمّيع الذي نقوم به في أذهاننا أو على الورق، كما نجمع كلمات أي جملة، دون أن نعي، لنصل إلى معناها «الموضوعي» الذي يتقدّم عليه الناس جميعاً، هذا التجمّيع لشقي «الاختيارات» و«الانحرافات» المتشرّبة في ثنايا القصيدة، ثم التأليف بين ما تشابه منها، والمقابلة بين ما تضاد، كفيل بإبعاد شبح «الذاتية» عنمن يزعجهم هذا الشبح. أما نحن فنعلم أن هذه الموضوعية ما كانت لتحقق لولا نظر إلى هذه القصيدة على أنها «موضوع» يستحق اهتماماً بدأته.

كانت هذه القصائد، كما قلت في المقدمة، هي مادة القسم التطبيقي من الدراسة الأسلوبية في جامعة الرياض، لعدة سنوات متتالية. ولا حاجة إلى القول إنها لن تستخدم لهذا الغرض بعد الآن. أما أولئك

الذين يتعرفون إليها وإلى تعليلاتها هنا، ويلاحظون أن تحدث إليها أحياناً
بضمير الجمع، فأرجو ألا يعزوا ذلك إلى ذات متضخمة، ولا إلى محاولة
ماكرة لكسب رضاهما، أو الحكم في بعض الأمور قبل استشارتهم.
فليحملوا ذلك على محمله الحسن: انه تسجيل لأفضل ما بقي من بعض
مئات من القراءات، من أناس مختلفين، في أوقات مختلفة.

□ □ □

القسم الثاني

دراسة تطبيقية

في قصائد مختارة من الشعر الوجданى الحديث

خواطر الغروب

١

إبراهيم ناجي

كم أطلتُ الوقوف والإصغاء^(١)
وشربتُ الظلال والأضواء
جعلت منك روضة غناء
وسرى في جوانحي كيف شاء
مثل ما كان أو أشد عناء
أيها البحر! نحن لسنا مسواء
مرقتنا وصيّرنا هباء
هب يعلو حيناً ويمضي جفاءاً
إذ سئمت الحياة والاحياء
أبغى عندك التأسي وما تملك رداً ولا تجيب نداءاً
من يئي فيُحسِّن الإنباء
فولت حزينةً صفراء؟
ابديًّا والظلمة الخرساء
حين ابكي وما عرفت البكاء
لم تدع لي أحداثه كبرياته

قلت للبحر إذا وقفت مساءاً
وجعلت النسم زاداً لروحني
لكان الأضواء مختلفاتٍ
مر بي عطرها فأسكر نفسي
نشوة لم تطل! صحا القلب منها
إنما يفهم الشبيه شبيهاً
أنت باقٌ، ونحن حربٌ الليالي
أنت عاتٌ، ونحن كالزبد الذي
وعجب إليك يمْت وجهي
أبغى عندك التأسي وما تملك رداً ولا تجيب نداءاً
كل يوم تساؤل... ليت شعري
ما تقول الأمواج؟ ما آلم الشمس
تركتنا وخلفت ليل شيك
وكأن القضاء يسخر مني
ويقع دمعي، وويقع ذلة نفسي!

(١) أثينا إثبات الت الإطلاق حفاظاً على نسخة المقادير، مع أنها لا تثبت هنا حسب قواعد الإملاء.

العنوان: هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي. هو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب. والعنوان يظل مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، كما يفكر الوالدان في تسمية طفلهما إذ هو جنين لم يظهر إلى الوجود بعد. هو بالنسبة إلى المبدع اسم علم، يعرف به هذا المولود الجديد، ويعبر عن مشاعره نحوه. غالباً ما تكون هذه المشاعر غامضة مختلطة، ولكنها يحاول أن يحددتها، وفي هذه المحاولة يمكن أن يغير العنوان أكثر من مرة. ولكن المرجح أن العمل الأدبي عندما يأخذ صورته النهائية، عندما تجري السطور من قلم الكاتب أو تنشال الأبيات من خيال الشاعر، يكون العنوان قد استقر. ومعنى ذلك أن العنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة أو العمل الأدبي عموماً. وإذا كان قد وصفناه، في صدر هذه الكلمة وصفاً لا يعدو تقرير الواقع بأنه الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى قارئه، فإننا نستطيع أن نصفه الآن، بنوع من المجاز القريب، بأنه النداء الذي يبعث العمل الأدبي إلى مبدعه ونعني بالوصفين أنه الرابطة الأولى – وقد تكون الأخيرة أيضاً، لأنه آخر ما ينسى من العمل الأدبي في معظم الأحيان – بين الكاتب والعمل الأدبي والقارئ».

وللشعراء والكتاب – بعد ذلك – في استخدام العنوان حيل طريفة. فربما اعتمد الشاعر على العنوان في تحديد مفتاح النغم الذي سيبني عليه قصيده، كما فعل ملتوياً عندما اختار عنواناً كلاسيكيّاً للقصيدة أراد أن يرمي بها صديقاً له شاباً مات غريباً، فقد أدار القصيدة كلها على صورة مستمدّة من الأساطير اليونانية، كأنما ليرتفع عن المظاهر المبتذلة للحجية في حدث كهذا إلى أفق من الحلال والكمال. إنه الفد تماماً لا يحب الشاعر الحديث أن يصنعه في باب الرثاء (صلاح عبد الصبور مثلاً في «مرثيان»). وربما دل الشاعر على القالب الفي الذي يريد أن يصرخ فيه قصيده، مع ضرب من المفارقة في استعارة هذا القالب لموضوع لم يكن من المأمول أن يصاغ فيه، كما فعل شلي في قصيده «أشنودة للريح الغربية»،

فالأشودة (Ode) كانت منذ أقدم عصور الشعر اليوناني لوناً من القصيدة يُنشد أو يقال في مدح العظاء، وكذلك عرفت عند بندار وفرجيل، فاختيار هذا القالب لمظهر من مظاهر الطبيعة، والدلالة على هذه النسبة بالعنوان، يوحيان بالوقف الرومنسي من القيم المأثورة: القيم الفنية والقيم الاجتماعية على السواء. وربما حمل الروائي عنوان روايته عبئاً غير عادي في أداء الرسالة التي يريد إبلاغها إلى القارئ، وتحتم عليه ظروف خارجية أن يدسها في تلaffيف العمل بحيث لا تظهر إلا عند القراءة التمهلة المتقطنة. ففي هذه الحالة يكون على العنوان أن يضع في يد القارئ أول الخيط. وهذا ما فعله نجيب محفوظ في روايته «السمان والخريف».

وكان شعراً ناقداً للقدماء لا يعنون قصائدهم، اكتفاء بدلالة المطلع عليها. وكانت «براعة المطلع» من صفات البلاغة، ولعل دراسة المطالع في شعرنا القديم، من حيث علاقتها بسائر القصيدة، أن تكشف لنا عن جديد في أمر الوحدة الفنية في القصيدة القديمة. وكذلك كان شأن الكتاب في معظم ألوان الأدب التثري التي تدخل في باب الإبداع الفني، فكانت العناوين، غالباً، من شأن الكتب المصنفة، ككتاب الحيوان وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب البخلاء له، وقد جاء عنوانه على نمط سابقه، مع أنها كتاب تعليمي، وهذا فن محض. وكذلك كان الشأن في رسائله الصغيرة، كرسالة التربيع والتدوير، ورسالة البيان. وكانت المقامات، مع ما فيها من الصنعة المفرطة، لا تتميز بقصد فني معين في العنوان، وإنما هو اسم يؤخذ من موضوع المقامة ليدل عليها فحسب، وربما اشتقت من اسم البلد الذي يزعم أنها جرت فيه، كالمقامة المضيرية، والمقامة الأسدية، والمقامة الحلوانية، وغيرها. ولعل أبا القلاء المعري هو الأحق بين ناثرنا جميعاً - بالنظر المتأمل في عناوين رسائله.

* * *

الخاطرة هي الفكرة ترد على الذهن عندما ينطلق في التأمل غير المقيد

بهدف معين. فإذا جاءت بصيغة الجمع كانت أدل على هذا المعنى لما يفيده الجمع من معنى الكثرة والتنوع. وقد أضفت هنا إلى الوقت، ففهمنا أن القصيدة تصور خواطر الشاعر ساعة الغروب. وهي ساعة تميز بنوع من الشجن وشروع الذهن، فقلما ترى إنساناً في ساعة الغروب عاكفاً على عمل، ولعلك لاحظت من حالك وحال غيرك من البشر أنك إذا صادفتك ساعة الغروب وأنت في بريه أو على شاطئ بحر تركت ما أنت فيه ورحت تتأمل الشمس وهي تسرع نحو الأفق وقد اصطدمت بحمرة مصفرة لم تكن لها منذ لحظات، ثم تغيب تاركة وراءها حمرة الشفق الممتدة، التي لا يلبث أن يغشاها الظلام. إنها ساعة الانقلاب اليومي التي يبدو أن الإنسان لا يزال خاضعاً لتاثيرها منذ نسج حولها أساطيره الأولى، كما نسج مجموعة أخرى من الأساطير حول انقلاب الفصول من شتاء قارس البرد تنجر له الطبيعة في باطن الأرض إلى ربيع تنطلق فيه مزهوة بما تحمل من زهر وثير.

ولعل مرد هذه الأحسان العميقة المهمة التي عبر عنها الإنسان القديم في أساطيره، والتي لا تزال تخالج إنسان العصر الحديث حين يخلو إلى مظاهر الطبيعة، هو ما للشعور بالتغيير من صلة بوجود الإنسان نفسه على الأرض، هذه الصلة التي عبر عنها شاعرنا القديم بقوله:

من البقاء تقلب الشمس
وطلوعها من حيث لا تمسى
وطلوعها حمراء قانية
وغرروبها صفراء كالورس

ولكن التغير ليس نذيرًا بالفناء فقط، بل هو جزء من فطرة الإنسان، ولذلك تراه يطلبه ويسعى إليه دائمًا، ولا يصبر على حال واحدة أبدًا. غير أنه حين يصل إلى تلك المنطقة الحدية التي يوشك عندها أن يخرج من طور إلى طور، تراه مختلط المشاعر، يلوح له الماضي في أزهى ألوانه فيحيّن إليه ويألم لفراقه، ويتراءى له المستقبل بوعوده المبهمة فيشتاق إليه ويتهدّب

لقاءه. ترى ذلك فيما جل أو حقر من شؤونه: حين يشب عن الطوق فيترك عالم البيت إلى عالم المدرسة، وحين ينسلخ من دور الطفولة ليدخل في مرحلة البلوغ، وحين يتقل من بيت إلى بيت، أو من بلد إلى بلد. أما ساعة الغروب بالذات فإنها أقرب إلى مشاعر الخوف والأسى، لأن الليل يعزل الإنسان عن بيبي جنسه، ويسلمه لعدو متربص، أو خائن متلصص، أو هاجس منغص.

هذه كلها دلالات مبهمة مطوية في العنوان، نود أن نستكشف ما وراءها بتأمل العناصر اللغوية التي نسجت منها القصيدة، ولكننا، قبل أن نشرع في ذلك، لا يفوتنا أن ننظر في اختيار آخر، يكاد يضارع العنوان في دلالته العامة على روح القصيدة، وإن لم تكن دلالة محددة ولا قاطعة. ونعني: الوزن والقافية.

البحر الذي نظمت فيه القصيدة هو الخفيف: «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن»، وهو بحر متوسط بين البحور الزرينة، كالطويل والبسيط والشبيطة كالكامل والوافر، والخفيفة كالهزج والمقتضب. ويدل إقبال الشعرا عليه في هذا العصر الذي غالب عليه الاتجاه الوجданى أو الرومنسي (كما أظهر الإحصاء الذي أجراه الدكتور إبراهيم أنيس) على ليونة فيه تجعله مناسباً للانفعالات المختلفة من فرح أو حزن أو شجن أو حنين. وقد جعل الشاعر قافيته مدوّنة مردوفة بالآلف، فكانت في حقيقتها الصوتية مدتين ينفتح فيها الفم وينطلق الصوت، ولا يفصل بينهما إلا حرف صامت ضعيف وهو الممزة. وهذا المد المضاعف يدل - صوتيًا - على نداء أو تعجب أو استغاثة أو توجع، كما يظهر من استعماله في عدة صيغ نحوية. ويلاحظ أن الشاعر التزم هنا القافية في القصيدة كلها، فلم ينزعها بين مقطوعة وأخرى - مع التزام الوزن - كمؤلف عادته.

* * *

إن معانٍ القصيدة، (وتفهّم هنا المعانى الجزرية الظاهرة) تتمحور حول علاقة بين الشاعر والبحر. ويكفنا — عند التأمل في نسج القصيدة — أن ننظر إلى التعبير اللغوي عن هذه العلاقة من أي جهة شئنا، وفي أي موضع من القصيدة أحبينا، من بيتها أو وسطها أو نهايتها فمن المسلمات التي ينطلق منها البحث الأصولي أن العمل الأدبي وحلة تأثير جميع عناصرها لأداء غرض واحد. فمن أية ابتدأَ قاتَ واصل حتى إلى هذا الغرض الذي هو روح العمل الأدبي، يشرط أن يكون فهمك لهذا العنصر الذي بدأت منه فهو صحيحاً في الجملة، أو فهو مرتاً قابلاً للتعديل والتشكيل * ونحن نتناول شئ العناصر التنوية في القصيدة لنصل إلى هذين: أولهما أن ثبت صحة استنتاجنا من أحد العناصر أو نعثّل هذا الاستنتاج، والثاني أن نستخرج كل ما في العمل الأدبي من مكتنفات الفكر والشعور، فنحو لستا بإزاء مسألة رياضية يعنيها أن نصل إلى حل صحيح لها، ولكننا بإزاء نحوين جاهلي متكامل، تامله من كل جوانبه ونستطع كل معانيه. بعبارة أخرى: كل عنصر لغوي في القصيدة له قيمة، ولكن هذه العناصر غير متساوية القيمة، فالانحرافات والاختيارات البارزة أعظم قيمة من التعبيرات العادية التي لا تستوقف النظر. وقد لا يستوقفنا كثيراً اختبار الشاعر لوقت الغروب إطاراً زمنياً لخواطره، ولا مخاطبة البحر بهذه الخواطر، فهذا — ونحوه — من العناصر المتداولة بين الشعراء الذين يتحدون منحى الوجودانية أو الرومنسية، ولذلك قلنا إن دلالة العنوان هنا — على أهميتها المعهودة — عامة مبهمة. ولكننا إذا أخذنا نتأمل تفصيلات علاقة الشاعر بالبحر، لاحظنا انحرافاً مهماً يظهر من داخل القصيدة نفسها: أي أن الشاعر يأخذ في طريق معين ثم ينحرف عنه إلى طريق آخر.

وبيان ذلك أن «البحر» في القصيدة يقوم بوظيفة «محور» يتحلق حوله عدد من الصور. وإذا تأملنا القرابات والفارق بين هذه الصور وجدناها

تتجمع في طائف ثلث، استقل كل مقطع من القصيدة بطاقة منها:

الطاقة الأولى: (المقطع الأول) الشاعر يكلم البحر بلا كلفة. (يدل على ذلك النهج العادي للعبارة مع كون المعنى مخالفًا للواقع: قلت للبحر). الشاعر يصغي للبحر فيطيل الوقوف والإصغاء. الشاعر يتغذى بنسم البحر، ويشرب الظلال والأضواء التي تعكس عليه. البحر - في اختلاف الوانه عندما تميل الشمس للمغيب - أشبه بروضة غنا. تحكم هذه الصورة الأخيرة في الشاعر، حتى يحس أن هذه الروضة عطرًا، ويسكر بهذا العطر الذي يسري في جوانب صدره.

الطاقة الثانية (المقطع الثاني): البحر باقٌ وعاتٍ. هذان معنيان حقيقيان، ليس فيها خيال تصويري، إنما الصور كلها راجعة إلى الشاعر أو إلى هذه الـ«نحن»، وكلها تربط بالبحر برباط الضدية مرة (أنت باق # الليالي تحاربنا، تُمزقنا، تجعلنا هباءً) وبزيج من الضدية والانتهاء مرة أخرى (أنت عاتٍ # نحن كالزبد - زبدك يعلو حيناً ثم لا يبقى منه أي أثر).

الطاقة الثالثة (المقطع الثالث): البحر لم يعد يقول، ولم يعد الشاعر يصغي. الشاعر يتساءل ولا يظفر بجواب. بل إن الشمس - التي شاركت في نشوة المقطع الأول، حين زينت البحر بأشعتها وجعلته كالروضة الغناء - تولي الآن (منهزمة) حزينة، صفراء. ويتساءل الشاعر أيضًا: ماذا آلمها؟ ولكنها أسلمته للليل «أبدي»، مظلم، آخرس.

الصور إذن تعبّر عن **تغير واضح**: من مناجاة للبحر تشعر بالود والتفاهم، إلى **تبهه مفاجئ**، لأن كلا من الشاعر والبحر يتمي إلى عالم مختلف، مع شعور مؤلم بالهوان والضالة؛ إلى **صمت كامل، آخرس، «أبدي»**. ولا بد أن تستوقفنا كلمة «أبدي» في هذا السياق. فلماذا كان الليل أبدياً؟ أليس بعده فجر؟ ولماذا إضافة الليل إلى الشك؟ فهو ليل غير

حقيقي إذن، بمعنى أن الشاعر، على الأقل في هذه العبارة، يتحدث عن «شك» لا عن ليل؟ إن هذه العبارة تجعلنا تعيد النظر في الصور التي أمامنا، لعل ثمة معنى باطنياً يكشف لنا عن جانب آخر من جوانب الحال النفسية التي تعبّر عنها هذه القصيدة. ولا بأس إذا استعنا بالتحليل النفسي، فإن هذا النهج في فهم النصوص يكشف لنا أحياناً عن أسرار خفية غير متوقعة وراء التعبيرات التي نحب أن نزعم أنها «فلتات لسان» إذا وردت في كلام عادي، أو تعبيرات مقحمة أو مجرد حشو إذا وردت في نص أدبي، ونحن نسلم بهذا النهج اعتماداً على مبدأ عام وهو أن لكل حادث سبباً أحده، ولماحة عادية وهي أن الكلام الذي يقال سهواً ربما فضح نية صاحبه، ولو لم يكن هو نفسه واعياً بهذه النية. ولكننا نشرط لقبوله في دراسة النصوص الأدبية شرطين: أولهما اللا يتعسف الدارس في استعماله، وعلامة التعسف أن يكون التفسير واضحأً بينما مقنعاً فيعدل عن إلى تفسير بعيد أقل إقناعاً. والشرط الثاني اللا يفترض في التفسير الذي يقدمه التحليل النفسي أنه كل شيء في القصيدة، فإن هذا التحليل لا يكشف كل أسرار النفس الإنسانية، إنما يكشف بعض رواسب الطفولة في وجдан الراشد، وليس هذه كل شيء في العمل الأدبي ولا تعزي إليها قيمته.

✓ وإذا استحضرنا نظريات التحليل النفسي^(١) بدت لنا ملاحظة جديرة بالنظر: فممة صفة تظهر في معظم صور القصيدة، لكن بوجهاً خاص في المجموعتين الأولى والثالثة، وهي أنها تتصل بالفم: قلت: جعلت النسيم زاداً، شربت الظلال والأضواء، ما تقول الأمواج، الظلمة الخرساء. هذه العلاقة الخفية التي تربط بين صور القصيدة، إلى جانب العلاقة الظاهرة وهي أنها جميعاً تتعلق حول البحر، تجعلنا نميل إلى الظن

(١) نبهنا إلى آثار المجلة الفمية في الأدب مقالة بقلم (Norman N. Holland) نشرت ضمن كتاب: Contemporary Criticism-Stratford-Upon -Avon Studies 12. The Unconscious of literature. (London. Edward Arnald. 1970). وعنوان المقالة.

بأن في هذه القصيدة حزمة انفعالية ترجع في منشئها إلى المراحل القمية في حياة الطفل. ولشرح ما يقصده علماء التحليل النفسي بهذه المرحلة نقول إنما: إن الأشهر الستة الأولى من حياة الطفل الرضيع تميز بتركز حياته النفسية كلها حول فمه: فالضم هو مصدر المعرفة ومصدر الوجдан والتزوع جيًعاً (لا تميز هذه المظاهر النفسية بعضها عن بعض في حياة الرضيع). تمر يرضع بفمه وتحب بفمه ويناغي بفمه وإذا أراد أن يختبر شيئاً دفع به إلى فمه. فإذا تأملته وهو يرضع ثدي أمه وقد أغمض عينيه في استغراف مُثُلِّ، وربما تصيب عرقاً بعد إقسام الرضاعة، أدركت أن هذه العملية قتله عنده اندماجاً كاملاً بالألم. وإذا نظرت إليه حين تتزع الأم ثديها منه لأمر ما قبل أن يتم الرضاعة رأيت كل أمارات الفزع والخصب. في هذه المرحلة من حياة الطفل يبدأ تعليمه الشديد ياماً: فهي مصدر هذه اللذة العميقية التي تكاد تشغل مساحة وعيه كلها، لأنها، وبخصوصاً في الأشهر الثلاثة الأولى، إن لم يكن يرضع فهو نائم، ولعله يعلم بالرضاعة وهو نائم أيضاً، كما يدل من حركة فمه. إن نهاية مرحلة الرضاعة تمثل النهاية الناجحة هذه السعادة الغامرة. (كانت أمياتنا يعرفن ذلك جيداً، قبل أن نكبر نحن وتعلمن ونقرأ عن التحليل النفسي، فمن أقوالهن المأثورـةـ أن أول حسرة تترك في قلب الطفل حين يُفطمـ). ولكن هذه النهاية لا تكون مفاجأة صرفاً: فحوالي الشهر السادس يبدأ الطفل يفتقد أمه حين تغيب، ويصرخ حتى تأتي إلينه، فكانه يشعر بالخوف من فقدانها؛ ثم يتقبل فكرة أنها شيء متفصل عنها، تحضر وتغيب، وهذه هي البذرة الأولى للوعي بالذات المستقلة. فهذا الوعي لا يثبت ولا ينحو إلا في أرض اللام والحرمانـ.

يمكننا أن نقول إن تدرج الصور في المقاطع الثلاثة يناظر تدرج الحياة الانفعالية للرضيع في المراحل القمية. وربما رأينا - عندئذ - الصورة التي بدلت لنا في القراءة الأولى أو الثانية ضعيفة الارتباط بصيردم الفم والشراب

والغذاء، تندرج الآن بسهولة داخل هذا النموذج النفسي: ففي المقطع الأول هناك الالتحام السعيد بالبحر (= الأم)، والغذاء الذي يأتي من قبلها ليس مجرد شيء مادي ولكنه بهجة ونشوة. وهناك مناجاة وإصغاء، يشبهان حال الطفل حين يناغي أمه ويلتذ بسماع صوتها بعد أن ميزه من بين الأصوات جميعاً. وفي المقطع الثاني مواجهة لواقع الاختلاف بين الشاعر والبحر (= التمايز بين الطفل والأم) مع الشعور بالفرق الهائل بينهما: فالبحر (= الأم) قوي يبدو وكأن شيئاً ما لا يمكن أن يؤثر فيه، بل إنه أيضاً مستبد متجرد؛ وهنا نلاحظ قيمة اختيار الوصف «عات». والشاعر (= الطفل) في أدنى درجات الضعف، وهذا الذي يتوقف عليه وجوده يمكن، لو منع عنه، ألا يكون هو شيئاً بعده. وهنا ينكشف لنا السر في ذلك التشبيه الذي ربط الشاعر بالبحر مع أن المقطوعة كلها تؤكد الانفصال بل الصدمة: تشبيه الشاعر نفسه بزيد البحر. فانتهاء الطفل إلى الأم لم يكن (كما يخيل له في فزعه من القباع بانفصاله عنها) إلا كانتهاء الزيد إلى الموج.

- أما المقطع الثالث فيمثل اكمال الشعور بالوحدة. هنا الشمس (التي جعلت البحر يبدو بهوجاً في أول القصيدة) قد غابت، ومن الواضح أن الشاعر يخلع عليها شعوره بالألم والحزن والهزيمة. وببدأ لسيل «أبدي»، وحدة لا فكاك منها، ليس فيها إلا تسؤال مستمر، والليل مظلم آخر لا يغير جواباً. وهنا أيضاً يمكننا أن نلمح السر في ابتداء هذا المقطع الأخير بالتركيب الظرفي «كل يوم»، مع أن القصيدة كانت - حتى البيت السابق مباشرة - تحكي - في الظاهر على الأقل - حكاية وقفه معينة أمام البحر في يوم معين.

- ولا نقصد من إثبات هذا التناقض، وتفسير بعض صور القصيدة بالرجوع إلى الطفولة الأولى، أن القصيدة لا تعدو أن تكون تعبراً عن ترببات تلك التجارب القديمة. إننا لا نستطيع أن نعامل القصيدة - وفقاً

لاقتراح هولاند - كما لو كان أمامنا مريض نفسي يستلقي
 مسترخيا على الكتب المعمودة ويطلق العنان لخواطره المكبوتة ولكنه ينطأ
 هذه الخواطر منظومة (على فرض أننا نصلح أن تكون محللين نفسيين).
 فالشاعر مختلف عن المريض النفسي، والشعر المنظوم مختلف عن الخواطэр
 المتناثرة المبتورة التي تقفز إلى سطح الشعور بلا نظام. إن الحلم الشعري
 مختلف عن أحلام الليل أو أحلام اليقظة، فقلما أبدعت هذه الأحلام
 شعرًا. الحلم الشعري لا يرضينا بتعبيره عن رغبات دفينة مكبوتة، ولكنه
 يرضينا حين يجعل التجاربنا - أيًا كان مصدرها - شكلاً متكاملاً. فهو
 - من هذه الناحية على الأقل - عمل يقوم فيه الوعي بدور كبير. وفي هذه
 القصيدة بالذات نجد نوعين من «الخواطر»: خواطر خيالية، تصويرية،
 تتوارد على ذهن الشاعر حين ينادي البحر؛ و خواطر واعية تدخل فيها
 نسميه «شعر التقرير» وتتأتي في ختام كل مقطع. فكأن الشاعر يعيش في عالم
 الأحلام لحظات قصيرة يقطعنها وعيه بالحاضر الماثل:

نشوة لم نطل! صحا القلب منها مثلما كان أو أشد غناء

* * *

وعجب إليك يممت وجهي إذا ستمت الحياة والاحياء
 أبتغي عندك التأسي وما تملك رداً ولا تجيب نداءاً

وإذا عدنا إلى تأمل الصور في هذه القصيدة وجدنا أن التحليل
 النفسي لا يفسرها تفسيراً كاملاً: فململ «الزاد والشراب» يذكرانا بالمرحلة
الفمية، ولكن النسيم والظلال والأضواء، أشياء لا يستريح إليها الإنسان
 ولا يتذوق جمالها إلا حين يالف الغرار من قسوة الحياة المدنية وقبحها،
 وخبث الناس وخداعهم، إلى رخابة الطبيعة وصراحتها وفضدقها. والبحر
 الممتد إلى الأفق يشير في النفس منوالاً: وماذا بعد؟ وكل بعد فله بعد.
 العين لا تبصر إلا حيزاً ضئيلاً من الكون، والعمر لا يشغل إلا مدة قصيرة

من الزمان. فإذا كان البحر يذكرنا بالأم فهو أكثر من أم؛ إنه يضع في ذهن الإنسان أفكاراً مثل: المطلق والأبدى والخالد؛ وإذا كانت صفات مثل: باق، عات، أبدي، قد استمدت شجتها الانفعالية من تجارب الطفولة الأولى، فإن معاناتها لا تلوح إلا للفكر المتأمل، هل إن هذا الفكر يقلل عاجزاً عن الإحاطة بها كعجزه عن إنكارها، فلا يملك إلا أن يمضي في التساؤل عن كتبها، دون أن يظفر بجواب صريح.

يمكنا أن نقول إذن إن في هذه الصور «نواة» ترجع إلى تجارب الطفولة الأولى، ولكن هذه النواة تكتسي معانٍ كثيرة تسجّل حوطها من تجارب الحياة الاجتماعية. صورة الرضيع الذي يجزع لأنفصاله عن أمه، تخايلنا من خلال صورة الشاعر، فيما يشبه تقنية «التلاشي» المعروفة في فن السينما، وربما اختفت صورة الشاعر تماماً للحظة، ولكنها لا تثبت أن تعود إلى الظهور: صورة إنسان ضجر، «مل الحياة والأحياء»، يزيد أن ينأى بنفسه عن هذا الكون وشروره فيتجه إلى البحر مغرياً بهموه في طلاقته، كما يغرق المحزون آلامه في الخمر. ولكنه لا يكاد يقف أمامه حتى يتذكر أن انتهاءه ليس إلى هذا العنصر بل إلى البشر (رغم كل ما يقتبسه منهم). وبعد أن نعم قليلاً «في حضن الطبيعة» يصرخ من نشوته الموقوتة إلى حيرة وتساؤل، لا يلبث أن يعقبها انهيار كامل. نحن ندرك العلاقة بين الصورتين (الطفل والشاعر)، ولكننا ندرك أيضاً لدى الاختلاف بينهما، ولعلهما لا تمتزجان إلا في البيتين الأخيرين من القصيدة، عندما ينفجر الشاعر باكيًا نادباً، تاسياً كبراءه، ولعلنا نتسم (بدلًا من أن نشاطره جزعه ورأسه) حين يقول: «وما عرفت البكاء»، مثلما يتول الصبي الباكى حين نسبقه إلى أن البكاء لم يعد يليق به: «أنا لا أبكي».

* * *

ينبغي الآن أن نترك هذا الفهم للقصيدة معلقاً حتى نبحث الصيغ النحوية المستعملة فيها، مسترشدين بالمبادئ التي عرفناها في علم الأسلوب.

ويعكّرنا بعد ذلك أن نطابق دلالة الصيغة النحوية على دلالة الصور (وقد لاحظنا من قبل دلالة العنوان ودلالة الوزن والقافية). ولعل أول ما يلفت نظرنا هو طريقة بناء الجمل. فمعظم أبيات القصيدة تتبع القاعدة التقليدية في استقلال كل بيت بعنده، أي أن نهاية البيت توافق نهاية جملة. وهذا البناء للبيت العربي التقليدي يسمح بتنوع من التصرف: أن تشغل الجملة حيز البيت كله، أو أن يحتوي البيت على أكثر من جملة واحدة، ولا بد حينئذ من نوع من الترابط بين الجملتين، بأن تكون الثانية معطوفة على الأولى أو تأكيداً أو تفسيراً لها. ونادرًا ما يوجد في النمط المأثور من الشعر ما يسمونه «التضمين» أي تعلق معنى البيت بتاليه. ويلاحظ أن التضمين يقع في الأبيات الثلاثة الأولى: فمثلاً القول (قلت للبحر) الذي تبدأ به القصيدة لا يأتي إلا في البيت الثالث، أما تتمة الشطر الأول فجملة ظرفية (إذا مضافة إلى الجملة الفعلية بعدها)، والشطر الثاني ثم البيت الثاني كله جملة معرضة معطوف بعضها على بعض. وهذا التركيب يشعر بتزاحم المعاني في ذهن الشاعر، وانغماسه التام في المنظر. ولكن هذا الانغماس يقطع فجأة: «نشوة لم تطل! فهذه الجملة الاسمية التي حذف متلقيها تشبه طرفة عنيفة، تأتي بقية البيت لتكمل معناها.

والسمة الغالبة على الأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الثاني هي تقابل الجمل القصيرة. وتلتف نظرنا في البيت الأول صيغة النداء: «أيها البحر!» التي تدل على البعد؛ وفي البيتين الثاني والثالث هاتان الجملتان القاطعتان: «أنت باقٍ»، «أنت غائب»، تلو كل واحدة منها جملة طويلة، بل شديدة القول بالقياس إلى الجملة الأولى، كأنها هنين الضعف المغلوب. ثم تغلب صيغة الجمل القصيرة المنقطعة في البيتين الأولين من المقطع الثالث. والتقابل في المقطع الثاني يوحى بالانفصال، كما أن الانقطاع في المقطع الثالث يوحى بالخيرة والتشتت. وإذا قررنا فيutan الأولان من المقطع الثالث بالأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الأول - من حيث تركيب

الجمل - بدا الإحساس بالمرارة النهاية واضحاً، لا يكاد يموج إلى هذا الإعلان الفاضح عنها في البيتين الآخرين... ولكننا قد نجد قصيراً هنـوـ
الهزيمة السريعة - طبقاً لطريق القصيدة نفسها - حين نلاحظ استعمال
ضمير المتكلم. فضمير المتكلم المفرد يتشر في معظم أبيات القصيدة. وإذا
دققنا النظر أكثر لاحظنا أنه يقوم في البيتين الأولين بدور الفاعل (أربع
مرات) على حين أنه في البيتين الآخرين يقع تحت تأثير الفعل (بواسطة
حرف جر مرتين، وبواسطة الإضافة مرتين) إلا فعلاً واحداً وهو فعل
البكاء. وأهم من ذلك أن الشاعر يعدل عن ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير
الجمع في البيتين الثاني والثالث من المقطع الثاني، أي في متصرف القصيدة
تقريباً: وأهمية هذا الموقع أنه بداية الانقلاب من حال التشوة إلى حال
اليأس والخيرة. فصحوة الشاعر إلى الحاجز الذي يحول بينه وبين البحر
تقترب بشعوره بأنه واحد من البشر: هذا الانتهاء الذي يرفضه أصلاً،
ولكنه يراه الآن واقعاً لا مفر منه، أو «قضاء» كما يسميه في البيتين
الآخرين.

ولعلنا نلاحظ من هذا التحليل نصياغة الجمل أنها تميل بنا نحو
التفسير الثاني (الاجتماعي) وإن لم تتفق التحليل الأول (النفسي). ومن
هذا يمكننا أن نستنتج أن الصور تعوض في أعمق العقل الباطن (وإن
تشربت كثيراً من التجارب الواقعية) على حين أن البناء النحوي (ولعل
الأمر نفسه يصدق على البناء الفني كذلك) يأتي تقريباً من منطقة الوعي.
وربما صحت هذه التبيجة بالنسبة إلى قصائد أخرى، أو إلى الشعر بوجه
عام. ولكننا لا نملك أن نقررها لأن إلا في حدود هذه القصيدة. ولعلنا
نملك أن نقول أيضاً إننا فهمناها فيها مقارباً لحقيقة ما انطوت عليه. أما
قيمة هذا الذي انطوت عليه، شيء يجب أن يقرره القارئ بنفسه.
والغالب أنه سيحبها قليلاً أو كثيراً، طبقاً لتجاربه الخاصة، وفهمه للحياة
والأخياء.



على عكس العنوان السابق، يوحى عنوان هذه القصيدة بنوع من التفاؤل أو الفرج. فالاستقبال يكون لضيف عزيز نسعد بقدومه، أو لشخص عظيم نحتفل بلقائه. والوزن القصير المرن (مجزوء الكامل الذي تتعادل فيه المقاطع القصيرة والمتوسطة الطول) يزيد القصيدة إشراقاً.

ومناجاة القمر تستمر من أول القصيدة إلى آخرها، بخلاف القصيدة السابقة التي تحولت فيها المناجاة الرقيقة في المقطع الأول إلى شبه مغاضبة في المقطع الثاني ثم إلى تساوٍ عقيم وحيرة مؤلمة في المقطع الأخير.

ولعلنا، وقد استرعى نظرنا امتداد الحوار بين الشاعر والقمر على طول القصيدة، نجد من الأوفق أن نبدأ تحليلنا الأسلوبي لما بلاحظة طريقة خطاب الشاعر للقمر. ثم لعل الاختلاف البادي بينها وبين القصيدة السابقة يرشدنا إلى ما تميز به خطاب القمر هنا عن خطاب البحر هناك. وهكذا نقلب الترتيب الذي تبعناه في القصيدة السابقة، فنبدأ بلاحظة الصيغ النحوية، ثم ننتهي إلى (دراسة الصور).

* السمة المميزة لخطاب القمر هنا هي كثرة أفعال الأمر التي يراد بها الرجاء أو الدعاء أو التمني، مع أنها إذا عدنا إلى قصيدة «خواطر الغروب» لاحظنا أنها خلت خلواً تاماً من أفعال الأمر. وإذا أردنا أن نجري مقارنة أخرى من داخل هذه القصيدة نفسها وجدنا أن فعل الأمر يقوم بوظيفة «ترقيم» القصيدة، أو تحديد بدايات الفصول، فالمقطع الأول يبدأ بفعل

خذني إليك ونجني مما أعاني في الشري
قدح الشعاع مطهرا قدحي ترنق فاسقني
واهاً لأحلام طوال وأنا وأنت بمعزيل
نعلو على قمم الجبال ونرى العوالم من عل

الأمر، فيما عدا ذلك الأمر الغريب الذي بدأ به الفعل. فإذا منها
نذكر الأفعال المضارعة: «أعْتَدْتُ»، أَرَوْتُ، أَقُولُ، أَتَبَعْتُ، أَرْشَفْتُ، تَدَلَّلَ على
المعاناة المستمرة الداءوب، أو إذا شئنا الدقة: الإصرار على الكلام. وكذلك
الشاور بذلك يعني نفسه للنعمـة التي يطلـها، ويظـر بها آخر الأمر (ودائـماً
فيـ الحـلم).

وهو يعلم جيداً أنه يحلم. إنه يحلم بقطـان، أو يحلم عنـ عـمد،
ولذلك تـكرـر الكلـمات التي تـدلـ علىـ هـذا المعـنىـ فيـ القـصـيدةـ (فهوـ يـريـدـ أنـ
يـعـلمـ وـيرـيدـ أـيـضاـ أـلاـ يـنسـىـ أـنـ يـحـلمـ): «أـتـوهـكـ، الـمحـالـ، الـمـقـ، الـخـيـالـ،
قـمـ الـآمـانـ، وـاهـاـ لـأـحـلـامـ طـوـالـ».

ولـتـنـظـرـ الآـنـ فـيـ الصـورـ. إنـ مـخـاطـبـ الـقـمـ كـمـ لـوـكـانـ إـنـسـانـاـ عـاقـلـاـ،
أـمـ غـيرـ مـسـتـغـربـ فـيـ لـغـةـ الشـعـرـ. فـهـذـهـ اللـغـةـ لـاـ تـزالـ تـحـمـلـ الـكـثـيرـ مـنـ آـثـارـ
الـمـرـحـلـةـ «الـحـيـوـيـةـ» فـيـ تـارـيـخـ الـبـشـرـيـةـ، تـلـكـ الـمـرـحـلـةـ الـمـوـغـلـةـ فـيـ الـقـدـمـ، الـتـيـ
كـانـ إـنـسـانـ يـتـخـيلـ فـيـهـ أـنـ لـكـلـ مـاـ يـحـيطـ بـهـ رـوـحـاـ، وـهـذـاـ عـبـدـ الـقـمـ
وـالـنـجـومـ وـالـأـشـجـارـ وـحتـىـ الـأـحـجـارـ. وـلـاـ نـزـالـ نـقـولـ فـيـ الـكـلـامـ الـعـادـيـ مـثـلـاـ:
زـجـرـتـ الـرـيـحـ وـهـدـاتـ الـعـاصـفـةـ وـاـكـسـتـ الـأـشـجـارـ بـالـخـضـرـةـ. كـذـلـكـ قـدـ
لـاـ نـجـدـ شـيـئـاـ مـنـ الـغـرـابـةـ فـيـ تـصـوـيرـ الـقـمـ بـصـورـ تـوـحـيـ بـالـبـهـجـةـ كـمـ تـوـحـيـ
بـالـعـظـمـةـ بـلـ الـجـلـالـ فـيـ الـوقـتـ نـفـسـهـ: «مـوـكـبـ الـأـغـرـ، قـدـسـكـ، عـرـشـكـ» فـيـ
حـينـ أـنـ الشـاعـرـ كـثـيـبـ، أـسـيرـ، شـقـيـ، «يـعـانـيـ فـيـ الـثـرـىـ»، وـيـتـبعـ الـقـمـ كـخـيـالـهـ
ـأـيـ ظـلـهـ ـمـرـتـقـبـاـ جـوـدهـ. وـهـوـ مـعـ ذـلـكـ يـطـمـعـ أـنـ يـتـعـانـقـ روـحـاهـمـاـ فـيـ
ـأـلـاثـيـرـ أـيـ فـيـ الـفـضـاءـ الـكـوـنيـ: فـهـذـهـ الصـورـ كـلـهـاـ تـعـبـرـ عـنـ شـوـقـ التـشـاعـرـ
إـلـىـ الـانـتـفـاقـ مـنـ هـمـوـنـ الـدـنـيـاـ، وـقـدـ عـرـفـنـاهـ سـاخـطـاـ عـلـىـ الـحـيـاـةـ وـالـأـحـيـاءـ، نـاعـيـاـ
سوـءـ حـظـهـ وـضـيـاعـ عـمـرـهـ. وـلـكـنـاـ لـاـ بـدـ أـنـ تـنـوـقـ عـنـ سـلـبـيـةـ الصـورـ الـتـيـ
يـرـسـمـهـاـ لـنـفـسـهـ. فـهـوـ لـاـ يـخـوضـ صـرـاعـاـ مـنـ أـيـ نـوـعـ كـانـ. وـهـوـ لـاـ يـتـهمـ
نـفـسـهـ أـبـداـ. إـنـاـ هـوـ فـرـيـسـةـ الـهـمـ وـالـسـقـمـ وـالـشـقـاءـ، وـلـذـلـكـ فـإـنـ «الـقـمـ» يـجـبـ
أـنـ يـصـنـعـ لـهـ كـلـ شـيـءـ: يـجـبـ أـنـ يـشـفـيـهـ مـنـ هـمـ الـسـقـمـ، وـأـنـ يـجـعـلـهـ خـالـدـاـ

أمر: «أقبل». والمقطع الثالث يبدأ بفعل أمر كذلك: «كن». وبعد ثلاثة مقاطع تأتي بداية مختلفة، ولكنها تؤدي وظيفة «الترقيم» كفعل الأمر أو أقوى منه؛ وهي النداء المكرر: «قمر الأماني يا قمر». ويمكننا أن نلاحظ هنا ما في إضافة القمر إلى الأماني مع حذف حرف النداء، ثم تكرار النداء بيا، من تحبب يشبه لغة الغزل. وفي هذا الفصل الأخير تتراقب ستة أفعال أمر في ثلاثة مقاطع. أما المقطع الختامي فيبدو أنه مُبِيز عن الفصل السابق إذ بدء باسم فعل مضارع يدل على التعجب «واهـاً»، وخلافاً من أي فعل أمر.

★ ويبدو لنا أن تركز أفعال الأمر الدعائي في المقاطع الثلاثة التي سبقت المقطع الأخير يعبر عن تصاعد انفعال الشاعر، في حين أن خلو المقطع الأخير منها يدل على الوصول إلى نقطة إشباع. ويفيد ذلك استعمال اسم الفعل الذي يدل على التعجب، والعنف بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، ثم جمعهما معاً في ضمير المتكلمين.

ويتوقف نظرنا، من بين أفعال الأمر هذه جميعها، قوله في ابتداء المقطع الثالث: «كن حيث شئت». فهذا الأمر مختلف عن فعل الأمر السابق «أقبل»، وعن الأفعال التالية: «اسكب، أفرغ، أخلع، خذني، نجني، اسقني» التي تدل على التضرع أو الدعاء. إن الذي يقول: «كن حيث شئت!» يريد بها نوعاً من التحدي، وكأنه يقول: «لا يمكنني من أنت، ولا ابن من تكون!» وهو بهذا يشعر «خصمه» أنه أعد له اللقاء المناسب. ولكن انظر إلى ما أعده الشاعر هنا: «ما أنا إلا معنى بالمحال!» إن شجاعته هي شجاعة من استعد لأن يُضرب حتى الموت. وكأنه يقول: «عظمتك لا تخيفني، لأنني أعلم أنني لا شيء!».

بل إننا نلاحظ أن الجمل تتلاحق بعد هذا «التحدي»، ولأول مرة في القصيدة يعطى مقطع جديد على سابقه: «وأقول صبراً...» ثم يتبعها مقطع ثالث ربط بيته باسم شرط. وتخلو الأبيات الستة كلها من أفعال

استقبال القمر



إبراهيم ناجي

ما أظماً الأبصار لك!
العين بعدك يا قمر
تحنو عليك وتلثمك
تمضي وراء سحابة
بخواطري أتوهّمك!!
وأنا رهين كتابٍ
إلا معنى بالمحال
كن حديث شئت فما أنا
أغدو لقدسك بالمعنى
عزيز الفكاك على الأسير
وأقول صبراً كلما
طابا عناقاً في الأثير!
روحك وروحك ربما
وعلا مكانك في الوجود
مهما تسامى موضعك
فأنا خيالك أتبعك
إنني بهم مسقى
قمر الأماني يا قمر
فاصكب ضياءك في دمي
انت الشفاء المذخر
وأخلع على قلبي الصفة
أفريغ خلودك في الشبّ
والكأس فائضة شفاعة
أسفاً لعمر كالجحباب

مثله، وأنه أخيراً أن يأخذه إليه بعيداً عن عالم المعاناة هذا. وربما خلّ علينا
لقوله: «واخلع على قلبي الصفاء» أنه يعاني نوعاً من الصراع الداخلي
الذى يغرن على القلب، ولكننا لا بد أن نستبعد هذا الفهم حين نجده
يقول:

قدح الشاعر مطهرا
قدح ترق فاسقني
 فهو «مستقبل» فحسب. الحياة تسقيه كدرا، وهو يريد شراباً صافياً،
مع أنه لم يفعل شيئاً ليستحق هذه النعمة إلا الصبر والتمني.

ولا بد أن نلاحظ أيضاً أن تمثيل الشاعر للنعمات التي يرجوها من
القمر قد غلت عليه صورة «الشраб»: «ما أظمأ الأبصر لك»، «ظمآن
أرشف ما تجود»، «اسكب ضياءك في دمي»، «أفرغ خلودك في الشباب»،
«قدحي ترق فاسقني قدح الشاعر مطهرا»؛ وإن كانت هناك صورة لسمة
وهي صورة العناق «طابا عناقاً في الأثير»، وصورة بصرية: «العين بعدك
عمباء»، وثالثة مستعارة من اللبس: «اخلع على قلبي الصفاء»، ورابعة
مكانية، «وأنا وأنت بمعزل، نعلّق على قمم الجبال» ونرى العالم من على». وغلبة
صور الشراب تعيننا إلى ذكر المرحلة الفمية التي يتحدث عنها علماء
التحليل النفسي، والتي لمسنا أثرها في القصيدة السابقة، ولكنه أكثر
وضوحاً هنا. وغلبة العصور الفمية في هذه القصيدة يتوقف مع ما لاحظناه
عند تحليل الصور التحريرية من أنها أقرب إلى أحلام اليقظة، وإن كنا نود
الآن أن نزيد هذا الوصف تحديداً، لأننا نعرف أن أحلام اليقظة تتصلق
ـ غالباًـ برغبات مكتوبة إلا أنها حديثة العهد، ومع أن الخيال ينطلق فيها
بدون عائق، إلا أنه خيال لا يتعلّق بأشياء مستحيلة، أي أنه بتعبير
البالغين القدماء «اختلاق إمكان»، فليس من المستحيل عقلأً (بل ولا
عادة!) أن يظفر إنسان قبيح المنظر بمحنة النساء، أو يتصرّ ضعيف على
قوى في معركة، فربما وجدت أسباب معقولة تؤدي إلى مثل هذه النتائج
غير المتطرفة. ولكننا هنا أمام إنسان يقول لنا إنه يتبع القمر حيثما سار،

ويطمع أن يعانقه في الأثير، وأن يراقه في الأعلى، ليطلا على الكون
البايس من تحضيره. فالأخواني أن أسمى هذا اللون من الخيال «تهميماً» لأنه
يقطع صلاته الواقع ويدخل فيها يشه الحلم الفعلى، لولا أن صاحبه واعٍ
ومدرك أنه حالم. ومن هنا عاد الشاعر إلى المرحلة الفمية بدون عائق،
ويذرون أن يدرك أن أحلامه – التي انغمس فيها واعياً كما ينغمس المرء في
حلم يقطنه – قد أدلت منه وراحت تنسى في ذلك الركيم التديم.

وإذا قبنا هذا التفسير، فقد يبدو أن الصور الأربع التي أخذت من
غير موضوع الشراب، تندرج تحته في بسر تام، بحيث تبدو الوحدة
الشعرية في القصيدة أشد وضوحاً فالصورة البصرية ((العين بعدك عمياً
والدتبنا حلك)) تطابق المعروف عن اكمال الاحساسات البصرية لدى
الرضيع وأنها أول ما تتركز على أمره. وصورة العناق الأثيري (أي المبرأ من
أي إحساس جنبي لأن نطور الليبيدو لم يكن قد يبلغ في المرحلة الفمية
درجة الإحساس البذئي في أدنى صوره) تعبر تعبيراً دقيقاً عن عناق الأم
لطفليها. وصورة الإلباس «اخلع على قدمي الصفاء هي من شأن الأمهات
مع أطفالهن الرضع، وأقرب منها صورة الرفع المكانى. ولا شك أن الشاعر
غير عن هذه الصور بلغة الكبار، ونكته – على عكس ما فعله في القصيدة
السابقة – لم يكدر يضيف إليها شيئاً من تجارب الكبار أو معانיהם، ولذلك
فإن الصورة تشتت بسهولة عن أصلها الطفولي.

هل نريد بهذا أن نقول إن القسر في هذه القصيدة هو «رمز» للألم؟

هناك نوعان من الرمز، والصورة تقع في منزلة وسطى بينهما، بحيث
يصح إطلاقها على الأشياء التاريخية جيناً. وأساس القسمة هو العلاقة بين
الرمز والرموز إليه. فيمكن أن يكون الرمز دالاً (في حدود السياق) على
الرموز إليه بلا زيادة ولا نقصان، كـ رمز حميد بن ثور للمرأة بشجرة،
حين أراد أن يختال حتى لا يعاقبه الخليفة عمر بن الخطاب. ولا فرق بين
الرمز والحقيقة اللغوية في هذه الحالة إلا أن الأول أشد خفاء، فهو يتطلب

أعمال الفكر لفهمه، ولذلك يحتاج إلى ترشيحه بعلامات تدل على المقصود، ومن ثم يمكن اعتباره نوعاً من اللغز أو الكتابية البعيدة. وقيمة الفنية تنحصر في واحد من غرضين: إما أن يتبع لقائله التعبير عن معنى لا يمكنه التعبير عنه صراحة، إلى جانب نوع من المتعة يجدها القارئ أو السامع في اكتشاف المعنى الحقيقي؛ وإما أنه يجعل المعنى المجرد إلى محسوس، ويذلل ذلك يجعله أكثر اقناعاً وأيسراً حفظاً، وهذا هو المثل الذي يعقل به الأدب الديني على الخصوص، وهذا النوعان من الرمز يرجعان إلى أصل واحد في الحقيقة وهو أن المعنى المرموز إليه لا يصيغ أي تغيير حين تغير طريقة الدلالة عليه، وإن اكتسب مزيداً من التشويق أو الإقاع.

والنوع الثاني من الرمز هو ذلك الذي لا تمكن ترجمته إلى دلالة محددة، أي أن المرموز إليه يكون مضموناً في الرمز نفسه، لا شيئاً خارجاً عنه. وهذا هو الرمز الذي يعرف عند ذلك الفريق من الكتاب والشعراء الذين يسمون بالرمزيين: فالغراب أو المقبرة البحري في قصيدة «بوا» و«فاليري» الشهورتين، اسمان لا يمكن اكتشاف مدلولهما خارج القصيدة، وبما أن القصيدة الرمزية على الخصوص تميز بأنها تستمد وجودها من مناطق الشعور التي لم تخضع بعد للتحديد اللغوي، فإن مدلول هذين الرمزيين وأمثالهما لا يمكن تحديده تحديداً كاملاً، ولا سيل لشرحه إلا بالدوران حوله.

وـ«الصورة» تتحل مكاناً وسطاً بين هذين النوعين من الرمز. فطرفاها يندمجان أو يتحدا، بحيث يصبح مدلولها شيئاً جديداً غير ما كان عليه هذان الطرفان، وإن كان مستمدًا منها. وحركة الذهن الطبيعية تقضي بذلك، فنحن لا ننسى أن أمراًقيس يتحدث عن «الليل» حين يستغير له صلباً وأعجازاً وكلكلاً. ولا ننسى أنه يتـ.ث عن فرسه حين يشبهه بحمله صخر خطه السيل من على .

ونحن في هذه القصيدة أمام «صورة» قمر، ولستنا أمام «رمز» قمر، على أي واحد من معنوي الرمز. فسياق القصيدة لا يسمح لنا بأن ننتأ معنى «القمر» إلى معنى «الأم»، وإن كان فيه كثير من صفات الأم. وكذلك لا يمكننا القول بأن القمر هنا يرمي إلى معانٍ مبهمة غير قابلة للتحديد، وإنما الذي يمكننا أن نقوله أن القمر هنا «قمر أم» أي قمر وأم في الوقت نفسه. وقد بدأنا هذا التحليل بلاحظة أن الشاعر أدعى لقمره صفة الحياة، أي أن فيه استعارة مكنية حسب اصطلاح البلاغيين. ولكننا من خلال وصف الشاعر للعلاقة بينه وبين قمره، لاحظنا أنه يركز بوجه خاص على صفات تظهر أوضاع ما تكون في علاقة الأم بوليدها، وإن لم تكن كافية – في نظر البلاغي – للزعم بأنه استعار للقمر بعض صفات الأم، وإن كانت تكفي – حسب تحليلنا للصورة وافتراضنا أنها يمكن أن ترجع إلى جذور نفسية عميقـة – للقول بأنه مزج صفات القمر بصفات الأم. ومن ثم لا نقول بأنه أسبغ صفة الحياة على القمر فقط، بل نقول إنه أسبغ صفة «القمريّة» على الأم أيضاً. أي أننا لم نعد نقبل قول البلاغيين إن القمر هنا مشبه، وإنساناً ما مشبه به، بل ولم نعد نكتفي بالقول إن الذي عندنا في هذه القصيدة ليس «إنساناً ما» بل هو إنسان ذو صفات معينة تنطبق أكثر ما تنطبق على الأم – فنحن نقول أكثر من ذلك، إن طرفي هذه الصورة لم يعودا مشبهـاً ومشبهـاً به، فكلاهما مشبهـاً ومشبهـاً به (بناء على القول بالاتحاد طرفي الصورة)، ومن ثم فإن الأم شبهت بالقمر كما شبهـه القمر بالأم.

ولكن هناك مشكلة يمكن أن تقوم في وجه هذا التفسير، وهي قول الشاعر في البيت الأول من المقطع الثاني مخاطباً قمره:

تمضي وراء سحابةٍ تحنو عليك وتلثمك

فالقمر هنا صبي يلعب، وهذا لا يتفق مع قولنا إنه قمر أم. ولكننا سنرى – بعد قليل من التأمل – أن هذه الصورة تؤكد التفسير الذي

اقتراحناه كما أنها تزيده ثراءً وعمقاً. ولا بد قبل تحليلها من أن نعيذك إلى ما سبق لنا قوله عن نواة الصورة والمعانى الجديدة التي تنمو حوالها، وملاحظتنا أن هذه القصيدة بالذات لم تكن تضيّف شيئاً إلى نواة الصورة وإن كانت قد صاغتها في لغة الكبار. ولا شك أن «الموكب» و«القدس» و«العرش» ونحوها ألفاظ اكتُببت - مع معانٍها - بعد المرحلة الفمية الأصلية بأوقات متفاوتة، ولكن الشعور الذي تدل عليه - وهو أن الأم كائن عظيم جداً ورقيق جداً وجليل جداً ويُكاد يكون قادراً على كل شيء - لم يُصبه أي تغيير بعد هذه الإضافات. والمصورة التي تتحدث عنها الآن لا تخرج عن هذه الصفة. فتواتها ترجع إلى المرحلة الفمية، بل ربما إلى بوادر هذه المرحلة، أي إلى أول وعي الرضيع بأمه، وإن بدا على ظاهرها أثر مرحلة تالية، لعلها السنة الثالثة من حياة الطفل.

فظاهر الصورة أن القمر يجري وراء سحابة، ولكنها هي التي «تحنّى» عليه وتلشمّه. وإذا كان القمر يجري وراء السحابة، فمعنى ذلك أنه المحب الذي يسعى وراء محبيه، والشيء غير المتوقع - إذن - أن تعانقه السحابة وتقبّله. ولا تفسير لذلك إلا أن القمر والسحابة يمثلان الطفل وأمه، واختيار هذين الفعلين «تحنّى» و«تلشمّ» لم يجيء عبثاً. ولكن الصورية التي تقوم دون هذا التفسير هي أن صورة القمر تترسّخ بصورة الأم خلال القصيدة كلها، كما سبق أن بينا، فكيف اتفق أنها مثلت الطفل في هذه الحالة؟ إن هذا الاختلاف يرجع إلى منطق بناء الصورة كما سبق أن وصفناه. فكما اكتسبت نواة الصورة إضافات جديدة من خلال صور «الموكب» و«القدس» و«العرش» وكذلك نقول إن نواة الصورة قد اكتسبت هنا أيضاً إضافة جديدة، وإن كانت أسبق من هذه الإضافات التي أشرنا إليها. والإضافة التي نعنيها الآن راجعة إلى المرحلة التي أصبح فيها الطفل قادراً على أن يجري خلف أمّه. أما «النواة» الأصلية فهي أقدم من ذلك كثيراً، لأنها ترجع إلى المرحلة التي كان وعي الطفل فيها لا يميز بين

وجوده ووجود الأم. ومن ثم فالقمر في هذه الصورة هو الأم والطفل في الوقت نفسه، وإن كان الشاعر قد جاً في تصوير هذه الحالة من الوحدة بين الطفل وأمه إلى علاقة مستمدّة من مرحلة تالية. ومع ذلك فإن «السحابة» وهي شيء متغير الشكل، بحيث يمكن أن يخيب للرأي أنه لا شكل له، أو لا جسم له، توحّي بأن احتضان السحابة للقمر سيحيّلها شيئاً واحداً.

وهكذا يبقى تفسيرنا للقصيدة سليماً. وتعيّن بنا هذه الصورة — وقد بدت للوهلة الأولى مناقضة له — إلى طبقة أعمق في اللاوعي، ومن ثم يمكننا أن نفهم رؤيا السعادة المفتقدة التي يختتم بها الشاعر قصيده: رؤيا التوحد مع الأم، في وجود لا مكان فيه لغيرهما، وقد شعر أنه، مع ذلك الكائن العجيب القادر، يملأ في الأعلى. هذا ما يقوله اللاوعي، أماوعي الشاعر فيقول له إنه حلم مستحيل، ولكنه وقد أعد نفسه له، لا يملك إلا أن يسترسل فيه.

□ □ □

٣

عاصفة روح

إبراهيم ناجي

[الزورق يفرق واللاح يستصرخ]

أبن شط الرجاء	يا عباب الهموم
ليلتي أنواء	ونهاري غيموم
أولبي يا جراح	أسمعي الدينان
لابهم الرياح	زورق غضبان
البلى والثقوب	في صميم الشرائع
والضنى والشحوب	وخيال الوداع
اسخري يا حياة	قهقهى يا رعد
الصبا لن أراه	والهوى لن يعود
والآمانى غروز	في فم البركان
والدجى مخمور	والردى سكران
راحت الأيام	بابتسام الثغور
وتولى الظلام	في عناق الصخور
كان رؤيا منام	طيفك المسحور
با ضفاف السلام	تحت عرش النور

اطعني يا سنين	مزقني يا حرب
كل برق يبین	ومضه كذاب
اسخري يا حياة	فهقهي يا غيوب
الصبا لن اراه	والهوى لن يتوب

اطعني يا سنين
 كل برق يبین
 اسخري يا حياة
 الصبا لن اراه

 مزقني يا حرب
 ومضه كذاب
 فهقهي يا غيوب
 والهوى لن يتوب

 اطعني يا سنين
 كل برق يبین
 اسخري يا حياة
 الصبا لن اراه

 مزقني يا حرب
 ومضه كذاب
 فهقهي يا غيوب
 والهوى لن يتوب

 اطعني يا سنين
 كل برق يبین
 اسخري يا حياة
 الصبا لن اراه

 مزقني يا حرب
 ومضه كذاب
 فهقهي يا غيوب
 والهوى لن يتوب

 اطعني يا سنين
 كل برق يبین
 اسخري يا حياة
 الصبا لن اراه

 مزقني يا حرب
 ومضه كذاب
 فهقهي يا غيوب
 والهوى لن يتوب

 اطعني يا سنين
 كل برق يبین
 اسخري يا حياة
 الصبا لن اراه

 مزقني يا حرب
 ومضه كذاب
 فهقهي يا غيوب
 والهوى لن يتوب

العنوان المضاف الذي جعله الشاعر تتمة لعنوان هذه القصيدة «الزورق يغرق واللاح يستصرخ» يؤكّد الاستعارة التي في العنوان الأصلي، أو يرشحها بتعبير البلاغيين. فمن الواضح أن إضافة العاصفة إلى الروح تعني أن الشاعر لا يتكلّم عن عاصفة حقيقة بل عن حالة نفسية. والعنوان الإضافي يأتي ليثبت صورة العاصفة، أي أن هذه الصورة في طريقها لأن تستولي على القصيدة وترجم الحالة النفسية إلى لغتها. نحن إذن أمام « موقف» يمكن أن يكون نواة لمشهد قصصي أو حديث درامي، وحرف العطف «الواو» في هذا العنوان الإضافي يشعر بذلك. فهناك مكان: الزورق، وشخصية: الملاح. وهناك حركة أو تغيير في المشهد، فالزورق يغرق؛ وفعل من الشخصية التي تستغيث. وإذا فالتركيب يؤذن بدراما صغيرة لا مجرد استعارة تمثيلية كالتي ألفناها في الشعر القديم، حيث تقدّم عناصر الصورة دفعة واحدة، كما في قول البحري:

أراكَ الربيعَ الطُّلْقَ يختالَ ضاحِكًا
وَمَا دامَ الشاعر قد أعطى الصورة هذا المكان المهم في قصيده،
فيحسن بنا أن نتبع حركتها خلال القصيدة، غير ناسين أن النظم، أو
التركيب النحوي، يمكن أن يؤثر في دلالتها، كما نبه شيخ البلاغيين
عبد القاهر الجرجاني، وكما لاحظنا الآن عندما تأملنا العنوان الإضافي الذي
انتظم بعطف جملتين اسميتين مخبر عن كل منها بفعل مضارع.

وأول ما نلاحظه أن القصيدة كلها مصوّغة على لسان الملاح. فإذا مضينا في تصورها على أنها مشهد درامي فإن هذا المشهد قائم على حديث فردي (منولوج) يعبر عن معاناة الملاح. لذلك تشعر من القراءة الأولى بأن المشهد ليس إلا تعبيراً عن أزمة أو إحساس بالخطر أو دنو الهالك، وغيل إلى أن تخرج بين الملاح والشاعر نفسه. وتنتبه إلى نوع من التناقض بين العنوان الأصلي والعنوان الملحق. فيبنا يعتمد العنوان الأصلي على أسلوب الاستعارة (إضافة العاصفة إلى الروح - أي أن العاصفة ليست عاصفة حقيقة) نجد العنوان الملحق ينزع إلى تناسي الاستعارة، وتحويلها إلى «موضوع» مستقل بنفسه. ونلاحظ في المقاطع الثلاثة الأولى أن الشاعر يلتزم جانب الموضوع بصفة أساسية، فهو يشير إلى شط وعباب وأنواع ورياح وزورق، وشراع لم يأخذ منه البلى في الأطراف فحسب، بل توسطه بالثقوب. ولكتنا نلاحظ أن أسلوب الإضافة، الذي اعتمد عليه العنوان ليعطي دلالته المجازية، يتكرر ثلاث مرات في «شط الرجاء» و«عباب المهموم» و«خيال الوداع». ولا يعطينا الشاعر إشارة تدل على طبيعة الإضافة في هذه الحالات الثلاث: إن كانت من إضافة المستعار إلى المستعار له - كما في العنوان - أو جزءاً من المشهد الذي اعتمد تحويل القصيدة إليه. بالإضافة في «شط الرجاء» تشبه الإضافة في عبارات مثل: «فتي الأحلام» أو «صباح الرضا»، أو «سنوات المجد»، أي أن المضاف إليه يقوم بوظيفة شبيهة بوظيفة الصفة بالنسبة للمضاف، وبذلك يكون المعنى «الشاطئ المرجو» ونظل في داخل المشهد. ولكن «عباب المهموم» ترددنا إلى تشبه البحر المائج، في حين يصعب أن نتصور وصف أمواج البحر بأنها مهمومة. وربما «خيال الوداع» في نهاية بيت ثانٍ قلق، لا يستقر في أذهاننا إلا كما يستقر «الخيال» أو الظل. إضافة «الخيال» إلى «الوداع» يمكن أن تكون استعارة أيضاً، على معنى أن الوداع قد تلوح مقدماته كما نلمح خيال إنسان، أو ظله، قبل أن تتحقق من وجوده. ولكن الاستعارة، بناءً على هذا التفسير، تكون قد ابتعدت

عن الصورة الأصلية، صورة الملاح الذي يغرق بزورقه في بحر هائج. أي أن الشاعر تخلى عن البناء الموضوعي للقصيدة، وردها إلى الغنائية البسيطة بآن كشف عن وجهه مستخدماً استعارة تعبير مباشرة عن حالته النفسية. ومن الممكن أيضاً أن نفهم «خيال الوداع» على أنه تصوير لحال الملاح الذي يوشك أن يودع الحياة. ولكن تبقى بعد ذلك كلمة «الضني» متأثرة على هذا التفسير، لأنها تعني الهزال والضعف وتکاد تقترن دائمًا بطول الزمن؛ والعاصفة التي تدل عليها كلمات مثل «الأنواء» و«الغيوم» و«الرياح» لا يُنتظر أن تدوم أكثر من ساعات أو أيام. وما يزيد في قلق هذا البيت بناؤه النحوي. فالفهم لا يقبل عطف الضني والشحوب وخیال الوداع على البلي والثقوب، ففي هذه الحالة تكون مخبراً عنها بكلونها «في صميم الشراع»، وهذا مستحيل، وإذا فلا بد أن تكون الواو في أول البيت لاستئناف كلام جديد، ومعنى هذا أن تكون «الضني» مبتدأ عُطف عليه مرتين ولم يُخبر عنه هو ومعطوفه بشيء.

تستوقفنا كذلك صورة «الزورق الغضبان» في المقطع الثاني. هنا انعكست الاستعارة بدلًا من أن تستعار العاصفة ومتعلقاتها لتصوير الحالة النفسية، وصف الزورق بصفة نفسية. وليس هذا هو الانحراف الوحيد في الصورة. فليس من المألوف أن يُنسب الغضب إلى الزورق بدلًا من نسبة إلى العاصفة التي نصفها عادة بأنها «هوجاء» أو نحو ذلك. فهل نقول إن هذا البيت يشبه ما لاحظناه في القصیدتين من صور ينفِضُها العقل الباطن من مخزونات الطفولة، وإن «الغضب» المنسوب إلى الزورق هنا هو غضب الرضيع حين تركه أمه — ولا سيما إذا شعر أنها تعاقبه لسبب ما — فهو يصرخ محتجاً؟ لعل هذا التفسير لا يبدو لنا بعيداً، ولا سيما إذا لاحظنا أن ملاح القصيدة وحيد في زورقه كوحدة الرضيع في مهده.

ثم يأتي هذا المقطع:

اسخري يا حياء قهقهى يا رعد
الصبا لن أراه والهوى لن يعود

وتبدو أهميته الخاصة من أن الشاعر سيعيده في ختام القصيدة بتعديل طفيف. لم يبق هنا من سمات العاصفة إلا «الرعد» المقهقة، وهي، مثل الزورق الغضبان، تعكس الاستعارة الأصلية. أما سائر المقطع فينطبق على الملاح كما ينطبق على الشاعر نفسه: أي أنه يبقى محوماً بين الحقيقة (الشاعر) والمجاز (الملاح كبديل للشاعر) والصورة القصصية (الملاح مرة أخرى، ولكن كشخصية تخلع عليها صفات معينة، بقطع النظر عن شخصية الشاعر).

والمقاطع الأربع التالية، وهي التي تكون - مع الختام - بقية القصيدة، يصدق عليها هذا الوصف نفسه. فليس فيها من متعلقات العاصفة إلا كلمتان: «الصخور» و«الضفاف»، وسياقهما لا يترك إلا أثراً ضئيلاً من هذا الارتباط. وتبذل في هذا السياق عبارتان: «ابتسام الشغور» و«تحت عرش النور». والأولى تعيدنا مرة أخرى إلى المرحلة الفمية التي يقوم فيها الفم، من بين ما يقوم به من الوظائف، بالابتسام تعبيراً عن السرور، كما تكون البسمة على وجه الأم الحبيبة علامه يتوجها ذهن الرضيع مباشرة إلى رضى يبعث فيه الاطمئنان. أما العبارة الثانية فيبدو أنها تتعيد لذلك الرضى الذي يشيع الاطمئنان في النفس إلى مستوى المشاعر الصوفية. وارتباط العبارتين بحالة الملاح الذي يصارع الموج ضعيف على كل حال.

ولكن صورة الملاح في زورقه، وسط العاصفة، تزول تماماً من المقطع قبل الأخير. فالملاح لا يصارع «السنين» وإنما يصارع وقتاً عصياً محدوداً، مهما تكن بدايته أو نهايته. والبرق الذي يومض ينبغي أن يكون

بالنسبة للملاح نذيرًا يُبطر غزير يضاعف محنته، أما إن كان ومضه كذاً فهذا أفضل له بدون شك. ولكن الشاعر نسي صورة الملاح كما يبدو، فهو يستعيّر صورة أخرى: صورة المسافر (أو المقيم - سيّان) في بيداء يتلهف على سقوط المطر. وفي ختام القصيدة يأتي المقطع المكرر وقد خلا من الكلمة الوحيدة التي كانت تحمل ارتباطاً بالعاصفة، وهي كلمة «الرعد»، إذ حلّت محلها كلمة «الغيب» التي توحّي بالحيرة أمام مستقبل غامض، أكثر مما توحّي بالخوف من خطر قريب.

وهكذا يبدو من تتبع الصورة الأساسية في القصيدة أن الشاعر لم يستطع أن يقيّم منها بناء موضوعياً لأنّه ظل مشغولاً بمشاعره الذاتية. ويمكن القول إنه لم يعطنا تصويراً درامياً كما أنه لم يعطنا استعارة تشيلية تتبع الشكل التقليدي المألوف في شعرنا القديم، ولكنه أعطانا شكلاً آخر يصح أن نسميه الصور العنقودية، لأنها تتسلّل خلال القصيدة دون أن تشغلها كلها، بل دون أن تسيطر على القصيدة بحيث يمكننا أن نستخلص منها معنى عميقاً وراء المعاني الجزئية. وإذا أردنا اكتشاف هذا المعنى العميق (وهو روح القصيدة) فيجب أن نبحث عنه في غير هذه الصورة العنقودية أو الصور الأخرى التي زاحتها، وإن كنا لا ننكر أن هذه الصور قد أدت جانباً من وظيفة التعبير، ولكننا نقول إن اضطرابها وتناقضها يدلان على أن عملها لم يتجاوز سطح القصيدة (أي الدلالات الجزئية المباشرة) فهو لا يمثل أصلها الثابت.

إن تفكك الصورة وتصوّرها خلال القصيدة يدلان على نوع من التدفق أو التلقائية. و«التلقائية» صفة تمنح عادة للشعر الرومنسي، وأحياناً للشعر كله. وعندما يراد بها الانطلاق في التعبير، أو التحلل من «القيود» الفتية، فهي خطأ بلا شك. لأن الشعر إذا خلا من هذه «القيود» لم يعد شعراً؛ إنما ينحل إلى خليط غير متماسك من الأفكار والمشاعر المهوّسة. ولا نزيد أن نتوسّع الآن في مناقشة نظرية حول هذه المسألة، إذ لا يتسع المقام

لذلك، ولتكنا نقول باختصار: إن «التلقائية» كما نفهمها تقابل «التشكيل»، والتشكيل هو الذي يعطي العمل الأدبي تماسكه ووحدته، في حين أن التلقائية تجذبنا إليه بنبرة الصدق والمناجاة الحميمة. ومعنى ذلك أن أي عمل أدبي لا يمكن أن يستغني عن إحدى هاتين الصفتين المتقابلتين. ولكن الشعراء والكتاب مختلفون في مدى قربهم من هذه أو تلك. وبصدق هذا القول – من باب أولي – على المدارس الأدبية والفنون الأدبية أيضاً. فالشعراء الوجدانيون أو الرومنسيون يميلون نحو التلقائية أكثر من غيرهم، ومن ثم يتاثر الشعور في عدد من الصور قد لا يجمعها رابط موضوعي، فلا يصبح لها من الدلالة على المعنى العميق للقصيدة أكثر مما للمفردات المستعملة بدون قصد تصويري واضح. وقد يكون تبع هذه المفردات، ولللحركة السمات التي تجمع بينها، أصدق دلالة على ذلك المعنى. وهذا لا يعني دلالة الصور، إلا أن الصور ستكون، في هذه الحالة، تابعة للمفردات، بل أقرب إلى أن تعد داخلة فيها (كما لاحظنا في عدد من العبارات التي تحوم بين الحقيقة والمجاز).

والسمة الغالبة على مفردات هذه القصيدة هي: «التطرف». ونقصد بالتطرف هنا توخي أقصى درجات الدلالة. ونضرب لذلك مثلاً: فالضفي، والهزال، والنحول، والسم، والضعف: أسماء تتفاوت في درجة الدلالة أكثر مما تتفاوت في نوعها، وربما كان ترتيبها في الشدة قريباً من هذا النحو الذي سردناه. والمرجح – على كل حال – أن الضفي يقع عند الحد الأقصى من الدلالة على هذا المعنى. وإذا تأملنا مفردات القصيدة وجدنا هذه الملاحظة صادقة على معظمها، سواء أكانت أسماء أم صفات أم أفعالاً أم حروفأً. ونقول «معظمها» ولا نقول «جميعها» لأننا نفضل أن نحتاط، فقد تتدخل القافية أو الوزن ليملأ على الشاعر كلمة محل كلمة، وهذه إحدى مضائق الشعر التي لاحظها النقاد والبلغيون من قديم. وإليك قائمة بهذه المفردات المتطرفة:

الأسماء — ونبداً بالفردة منها، أي غير المجموعة ولا المضافة: الديان، البلي، الضنى، الدجى، الردى، السلام.

الأسماء المجموعة — وربما كان المفرد نفسه متطرفاً في معناه، فيؤكّد الجمع هذا التطرف، وربما كان المعول على صيغة الجمع في إعطاء الدلالة المتطرفة:

المهوم، أنواء، غيم، جراح، الرياح، الثقوب، الأماني، الأيام،
الثغور، الصخور، ضفاف، سنين، حراب.

الأسماء المضافة — ويلاحظ أن المضاف إليه في بعضها جاء جماعاً، ولكن القيمة المعنوية للمضاف تكاد تتحصر في تقوية الدلالة، وقد تطوي الإضافة على تشبيه:

شط الرداء، عباب المهموم، صميم الشراع، فم البركان، عنق الصخور، عرش النور.

الصفات — وتلاحظ قلة الصفات نسبياً في هذه القصيدة:

غضبان، مخمور، سكران، مسحور، كذاب.

الأفعال:

يستصرخ، أغعلي، اسخرني، فهقني، مزقني، اطعني.

الحرروف:

لن (وهي لتأكيد النفي في المستقبل كما يقول النحويون) — وردت أربع مرات في المقطع المكرر، يا (وهي لنداء البعيد، وقد تكررت تسعة مرات).

ويمكّنا أن نقول، بناء على هذه الملاحظات، إن الصراخ العاجز هو المعنى الثابت والجوهرى للقصيدة، وإن اختيار صورة الملاح في زورقه المشرف على الغرق لم يكن إلا محاولة لوضع هذا الصراخ في شكل

موضوعي مقنع، ولكن المحاولة لم تنجح إلا نجاحاً جزئياً، لأن الصوت الصارخ للشاعر نفسه بقي عالياً على القصيدة، وظهر في صورة أخرى أقل تركيباً وأقل إقناعاً وإن تكون أكثر حدة، وهي صورة الإنسان الذي يتعلّق بالأمانى وهو في فوهه بركان، وصورة ثالثة، أدل على اللهفة والحرمان، وهي صورة من يتربّل المطر المحيى ويُشيم لمعان البرق ولكن المطر لا يوجد.

وعندما نتصور القصيدة على أنها صراخ عاجز، يصبح الإكثار من حروف النداء وأفعال الأمر (وكلها تدل على نوع من التلذذ بتعذيب النفس) عنصرين متجمّعين للسمات اللغوية التي سبق إيضاحها. وكذلك يبدو إيقاع القصيدة مناسباً كل المناسبة لهذا الصراخ. فصغر المقاطع (بيتان بدلاً من أربعة كما في كثير من القصائد الأخرى) مضافاً إليه قصر الوزن، واستقلال كل بيت - بل كل شطر غالباً - معناه (فيما عدا المقطع السابع) يعطي القصيدة ذلك الإيقاع اللاهث المتقطع الذي يشبه الصراخ، وإن كانت المقاطع الطويلة التي التزمت في جميع قوافي القصيدة تضيف إليه شيئاً من نغمة الأنين.

ولكن لماذا تبدو القوى المعاكسة ساحقة ومدمرة، بحيث تولد أشد العبارات تطرفاً، وتحمل الفاجعة النهاية ضربة لازب؟

لعل المقطع المكرر يفسر لنا ذلك. فالشاعر (يمكتنا أن نتحدث عنه الآن بشيء من الثقة، فقد سقط قناع الملاح منذ الصرخات الأولى) يندب الصبا الذي لن يراه والموى الذي لن يعود. ومعنى ذلك أنه كان يتمسّى رجعة إلى الماضي، هذا الماضي الذي عبر عنه في المقطع السابع بضفاف السلام وعرش النور (لعلها ليست مصادفة أن هذا هو المقطع الوحيد الذي اتصل بيتهان مكونين دفقة شعورية واحدة). وعلمه باستحالة هذه العودة لا يمنعه من أن يتثبت بها في أحلامه (كما رأينا في القصيدة السابقة)،

وبذلك يصبح الشعور باللمسة هو التسخة التي لا بد منها، والتلذذ بالألم هو المتعة الوحيدة.

وقد نسأل مرة أخرى: ولكن لا تمكن استعادة الماضي بصورة من الصور؟ فكثيراً ما بُعث الماضي في صورة حب جديد، أو في صورة ابن أو حفيد، نرى فيه - وربما نعيش معه - شبابنا الذي ولّ. ولكن الشاعر، فيما يبدو، كان يجد صعوبة شديدة في ذلك، لأن الماضي الذي يحن إليه شديد الالتصاق بذاته، بعيد الجذور في أعماقه. إنه ماضي «السلام». السلام الذي لا نظير له إلا في حضن الأم. «تحت» عرش النور. ولعل كل إنسانٍ منا، حين يرى في محبوه كائناً ملائكيًّا مقدساً، كأنه خلق من نور لا من طين مثلنا، إنما يتمثل، في أعمق أعماقه، وجه أمه يطل عليه من فوق المهد.

□ □ □



في ظل وادي الموت

أبو القاسم الشابي

نحن نمشي ، وحولنا هاته الأكونان تمشي ... لكن لأية غاية؟
 نحن نشدو مع العصافير للشمس وهذا الربع ينفح نايته
 نحن نتلوا رواية الكون للموت ولكن ماذا ختام الرواية؟
 هكذا قلت للرياح فقالت: سُلْ ضمير الوجود: كيف البداية؟

في ملالِ مُرّ: «إلى أين أمشي؟»
 قلت: «سيري مع الحياة...» فقالت:
 «ما جنينا، ترى، من السير أمس؟»
 ض وناديت: «أين يا قلبُ رفشي؟
 في سكون الدجى وأدفن نفسي»
 وتغشى الضبابُ نفسي ، فصاحت
 قلت: «سيري مع الحياة...» فقالت:
 «نهافت كالهشيم على الأرض
 هاته، علني أخطُ ضريحي

«هاته فالظلام حولي كثيف...»
 وضبابُ الأسى منيَّ عَلَيَا...
 وكؤوس الغرام أترعها الفجر ولكن تحطمـت في يديـا...
 والشباب الغـيرـ ولـى إـلـىـ المـاـ
 هـاتـهـ،ـ يـاـ فـؤـادـ،ـ إـنـاـ غـرـيبـاـ
 نـصـوـغـ الـحـيـاةـ فـنـاـ شـجـيـاـ...»

قد رقصنا مع الحياة طويلاً...
 وشدونا مع الشباب سينا...
 في شعـابـ الـحـيـاةـ حـفـاءـ...
 وأكلنا التـرابـ حتـىـ مـلـلـنـاـ...
 وشربـناـ الدـمـوعـ حتـىـ روـنـاـ...»

ونشرنا الأحلام، والحب، والآلام، واليأس، والأسى، حيث شينا.. .
ثم ماذا؟ هذا أنا: صرت في الدنيا بعيداً عن لهوها وغنائها
في ظلام الفناء أدفع أباً مي ولا أستطيع حتى بكاهما
محزني مضجعه، على قدميَا وزهور الحياة تهوي، بصمتِ
جيْف سحر الحياة، يا قلبي الباكي، فهيا نجرب الموت... هيا... !

عنوان هذه القصيدة يسترعي انتباها، من أول نظرة، بما فيه من تكرار الإضافة. وقد تكلم بلاغيونا القدماء عن تكرار الإضافة وعدوه من أسباب الثقل، ما لم يقصده البليع لغرض معين كالتهكم مثلاً، وأوردوا منه قول أحد الشعراء في الهجاء:

يا علي بن حمزة بن عمارة أنت والله ثلجةٌ في خيارة

ومثلوا لقبع الإضافات المتكررة بقول آخر:

حمامٌ جرعاً حومةً الجنديِّ اسجعي

والإضافة في عنوان القصيدة التي بين أيدينا قد كررت مرتين فحسب، وهذا لا يبلغ بها حد الاستئصال، ولكنه يكفي لتمييز العنوان (زيادة على موضعه كعنوان) ويدعونا إلى شيءٍ من التساؤل عن المعنى الذي دعا هذا الشاعر إلى اختيار تركيب غير مألف جدًا في عناوين القصائد. ولعلنا نلاحظ عندئذ نوعاً من الصراع بين مدلولات المفردات، وكأنها لا ت يريد أن تنصاع بسهولة إلى هذه الإضافة المزدوجة. فـ«ظل الوادي» عبارة توحى بالراحة، كما يأوي الإنسان إلى ظل شجرة في مطمئن من الأرض. والأرض السهلة المنبسطة توحى بنوع من الأمان (حتى ولو كان وادياً غير ذي زرع) لأنك في الوادي ترى ما حولك، لست كمن يأوي إلى فجوة بين الجبال أو المضاب، لا يأمن عدواً مغيراً أو حيواناً مفترساً

ينقض عليه من قمة أو يطلع عليه من ثنية. لذلك شهدت الجبال – ولا تزال تشهد – صراعات دامية يخوضها الثوار أو الخارجون على القانون. فإذا أوى الماء إلى ظل وادٍ فتلك غاية الرضى والهدوء والأمان. ولكن الوادي هنا ليس وادياً عادياً، بل هو وادٍ من نوع مخصوص: وادي الموت الذي نرهبه ما دمنا أحياء. ومن ثم ينفت هذا المضاف إليه الثاني شيئاً من الرهبة في المضاف الأول. فلا يعود الظل أمّاً ورضاً، بل يستحيل توجساً وخوفاً، وتنداعي في أذهاننا معانٍ أخرى لكلمة الظل، تبدو في مثل قولنا: «ظل من الشك»، أو «فلان يخاف من ظله»، ولعلنا نتذكر أن الأرواح الشريرة تمثل ذاتاً في صورة ظلال، ولعلنا نتذكر موقف لم تتبه فيها إلى الخطر المحدق بنا إلا حين رأينا ظله يمتد على الأرض متدرأً.

وهكذا تتضمن الإضافتان في عنوان القصيدة موقفين وجاذبيتين متعارضين: جزء من شرٍّ محيق، واطمئنان إلى قرار آمن. فإذا مضينا في قراءة القصيدة شعرنا شعوراً متزايداً الواضح بأنها ليست إلا محاولة حل هذا التناقض.

لعل السمات المميزة للجمل هي التي تسترعى نظرنا حين نقرأ القصيدة ونعيده قراءتها، أكثر من المفردات أو الصور. ويزيد هذه السمات وضوحاً اختلاف أنواع الجمل داخل القصيدة نفسها.

في المقطع الأول تلفتنا ابتداءات الأبيات الثلاثة الأولى: كلها جمل إسمية تبدأ بضمير المتكلمين، ويليه فعل مضارع: «غشي»، «نشدو»، «نتلو». ومع هذا التكرار اللافت نلاحظ درجة من التنويع. فالجملة الأولى تتم بالفعل: «تحن نشي»، وتعطف عليها جملة جديدة مميزة بتقديم الظرف، والابتداء باسم الإشارة، المخبر عنه بتكرار الفعل المضارع: «وحولنا هاته الأكونان تشي»، ثم يعطف عليها بل垦 الاستدراكي، ويدليل البيت بجملة استفهامية: «لأية غاية؟»، والجملة التي تفتحن البيت الثاني تتم

بمتعلقات: «نحن نشدو مع العصافير للشمس» قبل أن تعطف عليها جملة مبدوعة باسم الإشارة كالجملة المعطوفة في البيت السابق، ولكن الفعل المضارع اختلف في مادته ونوعه ووظيفته أيضاً: فالنفع في الناي يجنس الشدو، ولكنه ليس إيه. وقد نصب الاسم بعده على نزع الخافض، فأشبه الفعل المتعدي. وموقعه الإعرابي يتعدد بين كونه خبراً للمبتدأ «هذا» – ويكون «الربيع» بدلاً – وكونه حالاً، ويكون «الربيع» خبراً لاسم الإشارة «هذا»، أي أن الجملة المعطوفة تمت بقوله: «وهذا الربيع»، والجملة الحالية بعدها تكملة. وربما كان هذا التقدير أقرب إلى النموذج الأسلوبى الذى يتبعه الشاعر في هذا المقطع، وهو أسلوب «حضوري» إن صح هذا التعبير، أي أن الشاعر يواجهنا بالمشهد عندما يستخدم الجملة الاسمية والأفعال المضارعة وأسماء الإشارة.

والفعل المضارع في البيت الثالث متعد إلى مفعول به مضاف، ومرتبط بجار و مجرور. وتعود «لكن» الاستدراكية كما في البيت الأول، ولكنها مُيزّت هذه المرة بوضعها في ابتداء الشطر الثاني؛ وتعقبها جملة استفهامية كما في البيت الأول كذلك، ولكنها مُيزّت أيضاً بقافيةها التي تردد إحدى كلمات الشطر الأول، وهذا النوع من الربط (الذى يسميه البلاغيون رد العجز على الصدر) يؤدى وظيفة مهمة في البيت إذ يجعل السؤال الذى يتلو حرف الاستدراك تعليقاً مباشرأً وسريعاً – أشبه بالرفض – على التقرير الذى سبقه.

أما البيت الرابع فيأتي ليضع الآبيات الثلاثة السابقة «بين أقواس» إن صح التعبير، إذ يحوّلها إلى حوار ويردها إلى الماضي بالفعل «قلت»، ويؤذن بحركة جديدة تدب في تلك الرتابة التي لا معنى لها، والتي عبر عنها الشاعر بشق أساليب التكرار، كما عبر عنها تعبيراً صريحاً بالجمل الاستفهامية. ولكن لماذا اختار الشاعر «الرياح» ليوجه أسئلته إليها؟ إن الرياح لا تثبت في مكان، ولا تلمس أو تمسك. إنها يمكن أن تكون رمزاً للمراؤغة أو رمزاً

للتغير الدائم. فـ«أها»، هي بالذات، عن «غاية» ما، يبدو سؤالاً عبيداً محضاً. وكان الشاعر يريد أن يقول أنه سألهما هي لأنه رأى التغير والزوال في كل شيء، فإن كانت ثمة غاية فإنها هي، رمز التغير والزوال، أحق موجود يأن يعرف هذه الغاية. والجواب عندها هو أن الحياة كلها لغز، والنهاية هي شطر هذا اللغز فحسب، بل شطره الأخير، فليسأل «ضمير الوجود» - أو الغيب الكائن في صميم الحياة - عن الشطر الأول: بداية الحياة.

الجمل في هذا القسم، كما رأينا، نوعان متعاقبان: جمل تقريرية اسمية، مخبر عنها بأفعال مضارعة تفيد التكرار؛ وجمل استفهامية تحوي تعقيباً على الجمل الأولى، ولذلك تمحذف بعض أجزائها، ليترك الاهتمام على موضوع السؤال: من أين وإلى أين، بهذه الحياة ونهايتها، البحث عن المصدر والغاية، أو بعبارة أخرى: البحث عن حقيقة الحياة. وهذا التساؤل الذي شغلت به الفلسفة منذ وجدت، لا يحل التناقض الوجданى الذي أومأ إليه العنوان، ولكنه يصعد إلى أفق فكري موضوعي. حتى نصل إلى البيت الأخير، الذي يحيل التساؤل الماضي كله إلى حوار بين الشاعر والرياح، حوار يائس لأن الشاعر وصل إلى الحدود النهاية للبحث، وكأنه سأله كل من يتوقع منه أن يعطي جواباً شافياً، فلما لم يجد، راح يسأل من هو مثله حائر لا يستقر، من لا يسمع، ولا يجيب - إن أجاب - إلا بالصدى. وهكذا كان جواب الرياح سؤالاً مماثلاً: كيف البداية؟

هذا البيت الأخير من المقطع الأول إيذان بتحول التساؤل الميتافيزيقي إلى أزمة شخصية. فقد انتقل الحوار من الرياح إلى النفس، من الشبيه إلى الذات، وزادت سرعة الإيقاع، وتعاقبت الجمل بين أمر غير مجد (من ناحيته) واستفهام معجز (من ناحية الذات) تصل بينها أفعال ماضية، افتراضية. وينتهي الحوار بهزيمة سريعة وانهيار كامل: «فتحافت كالهشيم على الأرض». ولكنه يستمر في الطلب مخاطباً قبله هذه المرة (لعل كلمة «القلب» أملتها هنا ضرورات صوتية، بدلاً من كلمة «النفس»،

ولكنها حقيقة أيضاً أن «القلب» في المعجم الشعري وفي الاستعمال اللغوي العادي على السواء، أصلق بأمور الوجودان، في حين أن «النفس» أقرب إلى الفكر؛ ويكمنا أن نقول أيضاً إن الإنسان يتحدث إلى «قلبه» في مناجاة حيمة، بينما يجادل «نفسه» وتجادله، وربما خدعاها أو خدعته، وربما تبادلا الاتهام، ولذلك نتحدث عن فرحة القلب، وجراح القلب، وقلما نقول فرحة النفس أو جراح النفس. ونقول سؤلت له نفسه أمراً، ولا نقول سؤل له قلبه أمراً، ونصف النفس بأنها لواقة، أو أمارة بالسوء، ولا نصف القلب بإحدى هاتين الصفتين. ولأحد فلاسفة العرب المعاصرین كتاب جعل عنوانه «خطرات نفس» ولو أنه سماه «خطرات قلب» لضحك منه الناس).

والشاعر إذ يسأل: «أين يا قلب رفشي؟» فهو لا يستفهم بل يجيب به أن يبحث عن هذه الأداة التي هي آلة من آلات الحياة، وكأنما تذكرها بعد إهمال ونسيان، ليجعلها آلة من آلات الموت. ثم يؤكّد الإهابة بالأمر الصريح: «هاته»! وهنا يغيل إلينا أن الشاعر وصل إلى نهاية الطريق المسدود، إلى اليأس الكامل والتشاؤم الأسود. وهل هناك ما هو أقسى من أن يحيط قبره ويدفن نفسه؟ ولكننا يجب ألا نخلط بين هذا المعنى وبخع النفس. فالشاعر لم يزد على أن قال إنه لا يجد ثمرة يمكن أن يجنيها من الاستمرار في الحياة. وهو إذ يحوّل آلة الحياة إلى آلة للموت، وإذا يحوّل موته إلى عمل يقوم به هو نفسه، يكاد يحوّل الموت (وليس بخع النفس) إلى عمل مقصود من أعمال الحياة.

هل يعني هذا أن التناقض قد حلّ؟ لا، ليس بعد. نعم إن الخليلوح في الأفق، ولكن من الصعب أن تقبله النفس. فالذي يحوّل الموت إلى فعل من أفعال الحياة، لا بد أن يكون إنساناً شديد التعلق بالحياة. وهذا فإن الحركة السريعة في المقطع الثاني تسلم إلى حركة أبطأ، حيث ينادي الشاعر قلبه، نادياً حياته الآفلة. والجمل هنا كلها إسمية كما في

الآيات الثلاثة الأولى من المقطع الأول، لا نستثنى إلا اسم فعل الأمر «هات» الذي يلتقطه الشاعر من نهاية المقطع السابق ويكرره هنا مرتين. والبيت الأول ينفرد من آيات القصيدة كلها بأن جلته خبراهما اسميان (الظلام كثيف، وضباب الأسى منيغ). ومعلوم أن الخبر الاسمي يفيد الثبات والاستقرار. إذن فهذا هو الواقع الكالح الذي لا سيل إلى زحزحته، ولكن الشاعر لا يستطيع أن يتقبله، فخواطره تشد إلى الماضي وتقارنه بالحاضر: الماضي بذاته المترعة والحاضر بلوعته وحرمانه. ولذلك فإن الجمل الاسمية التالية تأي أخبارها فأعalaً ماضية. أي أن تركيب الجمل في هذا المقطع يجمع بين الاسمية التي لاحظناها في المقطع الأول، و«المضي» الذي بُرِزَ في المقطع الثاني. وهكذا تظهر حدة التقابل بين الحاضر والماضي، التي تؤكدها الجمل المتقابلة من حيث المعنى. ولكن العجيب أن الشاعر إذ ينادي قلبه، في نهاية هذا المقطع، أمراً إياه مرة أخرى أن يأتيه بالرفس (ولعل القارئ عندما يصل إلى هذا البيت يكون قد نسي متعلق الضمير في «هاته» فلا ثير هذه الكلمة في ذهنه إلا معنى الطلب والإلحاح فيه) يعقب على ذلك بجملة اسمية أخرى مؤكدة بإأن، ومبدوءة بضمير المتكلمين (ولكن المقصود به هنا هو الشاعر وقلبه) وخبر عنها بخبرين: أحدهما اسمى («غربيان») كما في البيت الأول من هذا المقطع، والأخر فعل («نصوغ الحياة فناً شجياً») كما في المقطع الأول. إن هذا البيت يبدو مليئاً بالتناقضات: فكيف يطلب الشاعر رفشه ليخط ضريحه، وهو يقرر في الوقت نفسه أنه مشغول بأمر الحياة، يصوغها لحناً شجياً؟ وكيف يرضى عن الحياة فجأة بحيث يجعلها مادة فنه، بعد أن بدا من الآيات الثلاثة السابقة أن كل ما كان يصله بها قد انقطع؟ والتناقض الثالث – ولعله الأعجب – هو التناقض بين هذا البيت والبيت الثاني من المقطع الأول. فمن العجيب حقاً أن الشدو مع العصافير للشمس، بينما ينفع الربيع تايه، بدا هناك في سياق يشعر بالرتابة والبلادة أيضاً، بينما يدا هذا الفعل نفسه هنا – في يقين الحرمان ولوغة فقد – عملاً جاداً، بل

عظيماً، كما تدل الكلمات الثلاث: نصوغ، فنا، شجياً. والكلمة الثانية منها على الخصوص جديرة بفضل تأمل. فقد كان الشاعر يستطيع أن يقول «حنناً» دون أن يغير الوزن أو تفسد الموسيقى، وكلمة «حن» أدق على مراده إن كان مراده نظم الشعر. ولكنه آثر كلمة «فن» لأنها أدق على الجهد، فهي تؤكد المعنى الذي في الفعل «نصوغ». التناقض البادي إذن ليس إلا بداية الخل. لم تعد فكرة الموت تزعج شاعرنا، ما دام قادرًا على أن يخلد الحياة بالفن. إن «الشدو مع العمافيرون»، أي العيش في بلاهة الطبيعة شيء، وتحويل تجربة الحياة بكل ما فيها من أفراد وأتراح إلى غناء جميل يستثير المشاعر الإنسانية من مكامنها شيء آخر.

ومع ذلك فالامر ليس بهذه البساطة. فالشاعر الذي يعني الحياة يظل مشدوداً إلى الحياة، لأن الحياة هي ينبوع فنه، ولو تخلص الشاعر من دوافع الحياة العادية لجف هذا الينبوع. والشاعر، وقد أحس جفاف ينبوع الحياة، يعود إلى تأمل معنى الحياة.

لقد رأى، وهو في نهاية الطريق المسدود، بصيص الأمل يلوح من جانبيه: جانب الفعل، فهو لا يزال قادرًا عليه حتى وهو ميت (هات يا قلب رفصي... هاته علني أخط ضريحي) وجانب الفن، وهو النور الأقوى. فهو لم يعد وحيداً: إن معه قلبه — وإن كانوا غريبين في الدنيا — وهو يستطيع مع قلبه أن يتلك الحياة، لأنه «يصورها» بفنه. هنا فعل أيضاً، ولكنه ليس فعلًا سلبياً كالأول. وقد بقيت المشكلة هي: ماذا يستطيع هذا «الفعل الفني» حيال حياة خاربة؟

يمكنا القول إن هذا المقطع المتوسط يمثل التحول الأساسي في القصيدة. فالمقطع الرابع الذي يليه يناظر المقطع الأول ويناقضه. يناظره لأن أبياته تبدأ، كما في الأبيات الثلاثة الأولى من ذلك المقطع، بجمل فعلية مستندة إلى ضمير المتكلمين: قد رقصنا، وعدونا، وأكلنا، وتنزنا. ويناقضه

في كل ما عدا ذلك: فالأفعال هنا ماضية، وهناك مضارعه. وضمير المتكلمين هنا يشير إلى الشاعر وقلبه، في حين أنه هناك بهم، وفهم من السياق أنه يشير إلى البشر عامة. وإذا كانت رتابة الأفعال العادبة قد دفعت الشاعر - هناك - إلى التسلل عن معنى الحياة، فإن تجارب الماضي المكذبة بلا نظام (لاحظ كثرة العطف بين الجمل والمفردات) لم تتبع إلا الملل. لقد انصرف الشاعر عن التأمل الفلسفى في كنه الحياة، وهو الآن يتأمل حياته هو ، حياته كتجربة شخصية، اختلطت فيها المرات والألام.

- «ثم ماذا؟» - الاستفهام الوحيد في المقاطع الثلاثة الأخيرة. استفهام مبتسر، غير مخلد، ولكنه بداية محددة للمقطع الافتتاحي. وفقة الأخيرة، والسياق يدل على أنه لا يستفهم الأن عن كنه الحياة أو مصير الكون، ولكنه يسأل نفسه عن مصيره الشخصي. ولذلك يأتي الجواب مختصرًا مبتسراً كذلك: الجملة الثالثة الاسمية، والجملة ذات الخبر الاسمي في القصيدة كلها: «هذا أنا». وتعاقب الحمل - يتداخل فيها الماضي والحاضر من خلال فعل الصيغة، وتتكرر «لفظة «الظلام» من المقطع الثالث، ولفظة «الدفن» من المقطع الثاني. يعلن الشاعر أنه لم يعد يستطيع حتى أن يذكر حياته: حتى الفن نفسه لا أمل له فيه، ما دام الفن مستمدًا من الحياة.

لقد أطّل الشاعر الجملة بعد «صرت»: فكل ما بعد ضمير الرفع أخبار لفعل الصيغة حتى نهاية البيت الثاني. والبيت الثالث غلوه جلة اسمية طويلة وبطولة لفظاً ومعنى، وخبرها فعل مضارع كالفنانين السابقين، وقد سُبقت بواو الاستناف أو الحال. ثم يأتي الفعل الوحيد الدال على المضى في هذا المقطع، متصدراً جلة قصيرة قاطعة، وهو بمعناه وبوضعه يحدث انطباعاً قوياً بالانقضاضات التام: «جفت سحر الحياة». ولكن الحل يبنش

فجأة إذ يخاطب الشاعر قلبه — رفيق غربته — متحولاً إلى الأمر المؤكّد،
ومرتباً الأمر على ذلك الفشل المبكّي :
«فهيّا نجرب الموت هيّا!»

لماذا لا يكون الموت أيضاً تجربة، بل تجربة أعظم من تلك التجارب
الكثيرة التي قدمتها له الحياة، ولم تعد تثير في نفسه إلا الملل؟ إن هذا
الانحراف الواضح في العبارة هو الذي يكفل استقامته معنى التعبيدة
ككل: فالفعل «تجرب» يصلح — لغويًا — لأن يقع على أي شيء إلا
الموت: إن الإنسان قد يجرب نوعاً من الحلوى أو نوعاً من الدواء،
أو يجرب حذاءً أو رداءً، أو يجرب صانعاً أو صديقاً، لأن «التجربة» في
جميع هذه الأحوال تفيد خبرة تتفع صاحبها في الأحوال المماثلة، أما أن
يجرّب الموت...؟ ولكن الشاعر الذي يحب الحياة يرتكب هذه المخالفة
اللغوية ليقول لنفسه ثم للناس: إن حب الشاعر للحياة هو إحساس يعمّر
القلب، قبل أن يكون للذلة تُقضى، أو متىًّا يقتى، وهو حي ما دام يملّك
قدرة الإحسان، وعندما «يحسن» الموت، يكون الموت نفسه حياة.

ولننظر في المفردات بعد أن نظرنا في الجمل، وإن كان الفصل التام
بينها مستحيلاً، بل وغير مرغوب فيه حتى إن كان ممكناً. فشكل الجملة
هو صورة من صور المعنى، وقد لا يتضمن هذا المعنى بغير النظر في موقع
كلمة معينة في الجملة. وقد لاحظنا أن التركيب الاستههامي في «أين
يا قلب رفيقي؟ لا تظهر قيمته إلا حين نلاحظ الدلالة المزدوجة لكلمة
«الرفش». كما لاحظنا أن قيمة الأمر الأخير — وهو الذي يرتكز عليه معنى
القصيدة كلها — يرتكز بدوره على كلمة واحدة استعملت بطريقة غير
مألوفة: «تجرب». ولكن يبقى أن المفردات التي تشيع في قطعة أدبية
ما تكون فيها بنياناً أنواعاً من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل
كلمة مفردة في جملتها. واحدى هذه العلاقات هي ما يسمى «المحقول
الدلالية» التي بينما معناها فيها سبق. ومنها ما يرجع إلى تجربة نفسية معينة،

لا يعيها الشاعر أو الكاتب إلا وعيًا جزئيًّا، أو لا يعيها على الإطلاق، كالعلاقة الفنية التي لاحظناها في قصائد ناجي.

نود أن نذكر أيضًا بأن تقسيم المفردات إلى حقيقة ومجاز هو نوع من التبسيط الذي يمكن أن يشوه فهمنا للشعر. فالشاعر لا يستعمل أي كلمة في معناها «الحقيقي» الحالص. إن لغة الشعر هي دائمًا لغة تصويرية. وما دام من المسلم به عند الجميع أن الشاعر يعتمد على «إيحاءات» الألفاظ أكثر من دلالاتها المباشرة، فيجب ألا ننسى أن هذه الإيحاءات تقع خارج منطقة الدلالة المباشرة (التي تسمى أيضًا بالمعنى الحقيقي للفظ) أو على الأقل عند حافتها. وهذا لا ينفي أن هناك صورًا تميز داخل القطعة الأدبية، إما بغرابتها وإما بتفاصيلها وإما بالإلحاد عليها، ولكن ثمة صورًا كثيرة أيضًا تدخل في النسيج اللغوي دخولاً غير مميز، وقد يقال عن مثل هذه الصور إنها «باهتة» أو «قريبة»، ولكن ذلك لا يمنعنا من ملاحظة العلاقات بينها، وقيمة هذه العلاقات في القطعة الأدبية ككل (وخصوصاً عندما تكون القطعة على شيء من الطول).

ومعظم الصور في هذه القصيدة هي من النوع الثاني. ولذلك فإننا حين ننظر إلى العلاقات بين مفرداتها ندخل في هذه المفردات فئات شتى من الصور، منها ما هو على شيء من البروز (مثل قوله «نحن نتلوا رؤية الكون للموت») ومنها ما هو أقل بروزاً. وال العلاقة التي تبدو لنا متصلة ونامية ومؤثرة في دلالة القصيدة ككل هي علاقة التضاد بين مجموعتين من المفردات: مجموعة تصور الفرح والبهجة ومتعة الحياة، ومجموعة تصور الحزن والشقاء والذبول والموت. المجموعة الأولى تغلب على المقطع الأول، والمجموعة الثانية تغلب على المقطع الثاني، والمقطع الثالث يجترب علىهما معاً في تقابل واضح. أما المقطع الرابع فيكدر سهلاً وخلطهما بطريقة تشكيك في قيمة أي منها. فعندما يقول الشاعر:

وعدوانا مع الليالي حفاة في شباب الحياة حتى دمينا

لا ندري هل هذه المفردات كلها: العدو، الحفى، شعب الحياة، وأخيراً: الدم، دلائل على البهجة والاندفاع مع لذات الصبا أم على الألم والعناء الباطل، أم عليهما معاً، أم أن ظاهرها الفرح والمتعة وباطلها قدر لا بد من نقاده؟ وكذلك قوله: «وشربنا الدموع حتى رويانا، فقد يكون في الدموع راحة للمحزون، ولكنها لا تروي القلب الظمآن».

والقطع الخامس والأخير تغلب فيه صور الحزن والذبول والموت، ولكنها تهدأ أيضاً للانقلاب النهائي. فإذا كانت تجربة الحياة قد انقضت بلذاتها المشوية بالألم، وانتهت إلى شيء مضجع خالٍ من أي إثارة، أفلاؤ يمكن أن تكون تجربة الموت – بكل ما فيها من ألم – نوعاً من السعادة؟

فهذا التطور في العلاقة بين المفردات يسير جنباً إلى جنب مع تطور الجمل، فيتعاونان في تصوير مراحل الصراع الذي يومئذ إليه عنوان القصيدة: سعادة بلهاء (ها جاذبيتها ولكن الشاعر لا يستطيع أن يطمئن إليها) – ذكرى حزينة – مقابلة مؤلمة بين ماضٍ حي وحاضر ميت – اختلاط النشوة بالألم – الموت أيضاً يمكن أن تكون له نشوته^(١).

وقد يُعرض علينا بأننا، حين نزع المفردات من سياقها، ونفترض أن لها أنواعاً من العلاقات، «من وراء الجمل»، إنما نشوء المعنى الكلي للقطعة. ويحتاج علينا بيت كهذا:

ركوس الغرام أترعها الفجر... ولكن تحطمت في يديها

(١) لعل الشذوذ الذي يظهر في قافية القطعتين الثاني والخامس (بالنسبة إلى سائر المقاطع) أن يكون مسايراً لنطْرِ القصيدة كذلك، أي أنها علامتان غيرتان تضافان إلى العلامات اللغوية المميزة الأخرى. فقد لاحظنا أن القطع الثاني يصور بهذه التحول من تمازوٍ ميتافيزيقي إلى أزمة شخصية (وهكذا بيت القافية على حرفين متقاربين ومتخالفين)، في حين أن القطع الخامس يعبر عن الخروج من الأزمة بنوع من الحال (ولذلك بيت القافية على حرفين، لكل يتيّن متوالين حرف).

فكيف نأخذ من «كؤوس الغرام التي أترعها الفجر» دلالة على متعة الحياة مع ان الشاعر يستدرك على الفور قائلاً إن هذه الكؤوس تحطمت في يديه؟ وهذا منطق مقبول، ولكنه ليس منطق الشعر، بل ولا منطق الكلام العادي. فـأي إنسان يذكر شيئاً أو شخصاً ما بأحـبـ صفاتـهـ، ثم يـثـنيـ بـحـكمـ قـاسـ عليهـ، إـنـماـ يـعـبرـ عنـ حـبـهـ لـهـ بـطـرـيـقـةـ مـلـتـفـةـ. والعكس صحيح أيضاً. ولعلك تذكر الآن كثيراً من الفكاهات التي تدور حول هذا المعنى، ولكنها لا تصلح لذكرها في هذا المقام، ولذلك نكتفي بأن نسمعك هذا البيت:

أنت كالكلب في حفاظك للود وكالتيς في قراع الخطوب
ونعتذر إليك إن غضبـتـ، ونبـرـىـءـ أنـفـسـناـ منـ تـهـمـةـ هـجـائـكـ، فـهـذاـ
الـبـيـتـ مدـيـحـ خـالـصـ، ثـمـ إـنـتـاـ لمـ نـذـكـرـهـ إـلاـ لـنـجـتـزـئـ بـهـ عـنـ كـثـيرـ مـنـ
الفـكـاهـاتـ الـخـيـثـةـ، عـسـاهـ يـبـيـتـ لـكـ أـنـ كـلـ الـعـبـارـاتـ الـتـيـ وـرـدـتـ فـيـ هـذـهـ
الـقـصـيـدةـ عـنـ سـوـرـ الـحـيـاةـ وـلـهـوـهـاـ وـمـعـتـهـاـ تـعـبـرـ تـعـبـيرـاـ صـادـقاـ عـنـ نـفـسـيـةـ
الـشـاعـرـ، كـتـلـكـ الـتـيـ تـعـبـرـ عـنـ يـأسـهـ مـنـ الـحـيـاةـ وـتـرـحـيـبـهـ بـالـمـوـتـ.

ولكتـناـ نـعـرـفـ لـكـ بـأـنـاـ تـجـاـوزـنـاـ - بـعـضـ الشـيءـ - حـدـودـ الـعـنـيـ الذـيـ
دـلـتـ عـلـيـهـ الـجـمـلةـ الـأـخـيـرـةـ فـيـ القـصـيـدةـ «ـهـيـاـ نـجـرـبـ الـمـوـتـ هـيـاـ». فـالـإـشـارـةـ
إـلـىـ الـمـوـتـ عـلـىـ أـنـ تـجـرـبـ جـدـيـدـةـ تـسـتـحـقـ أـنـ نـجـرـبـ، مـعـنـيـ أـقـلـ إـيجـابـيـةـ مـنـ
الـرـزـعـ بـأـنـ هـذـهـ التـجـرـبـةـ تـنـطـويـ عـلـىـ شـيـءـ مـنـ النـشـوـةـ. ولـكـنـاـ غـالـبـاـ فـيـ هـذـهـ
الـعـنـيـ مـعـتـمـدـيـنـ عـلـىـ قـصـيـدةـ أـخـرىـ لـلـشـاعـرـ، وـهـيـ القـصـيـدةـ الـتـيـ نـورـدـهـاـ
عـلـيـكـ الـآنـ:

الصبح الجديد



أبو القاسم الشابي

اسكني يا جراح
مات عهد النواح
وأطلَّ الصباح
في فجاج الحياة
ونثرت الدموع
واتخذت الحياة
أتغنى عليه
وأذبت الآسى
ودحوت الفؤاد
والضما والظلاء
والهوى والشباب
اسكني يا جراح
مات عهد النواح
وأطلَّ الصباح
في فؤادي الرحبت
واسكتي يا شجون
وزمان الجنون
من وراء القرون
قد دفنت الألم
لرياح العدم
معزفًا للنغم
في رحاب الزمان
في جمال الوجود
واحة لنشيد
والشذا وال سورود
والمنى والحنانِ

شَبَّدَتْ	الْحَيَاة
فَتَلَوْتْ	الْمُصَلَّة
وَحَرَقْتْ	الْبَخْورَ...
خَالِدٌ لَا يَزُولُ	إِنْ سَحْرَ الْحَيَاةِ
مِنْ ظَلَامٍ يَحْوِلُ	فَعَلَامَ الشَّكَاهِ
وَتَمَرَّ الْفَصْوَلَ...؟	ثُمَّ يَأْتِي الصَّبَاحِ
إِنْ تَفْضِي رَبِيعُ	سَوْفَ يَأْتِي رَبِيعُ
وَاسْكَنِي يَا شَجْرَنِ	اسْكَنِي يَا جَرَاحِ
وَزَمَانَ الْجَنُونِ	مَاتَ عَهْدَ النَّوَاحِ
مِنْ وَرَاءِ الْقَرْوَنِ	وَأَطْلَلَ الصَّبَاحِ
وَهَدَيْرَ الْمَيَاهِ	مِنْ وَرَاءِ الظَّلَامِ
وَرَبِيعَ الْحَيَاةِ	فَدَ دَعَانِي الصَّبَاحِ
هَزَّ قَلْبِي صَدَاهِ	بَا لَهُ مِنْ دُعَاءِ
فَوْقَ هَذِي الْبَقَاعِ	لَمْ يَعْدْ لِي بَقَاءِ
يَا جَبَالَ الْهَمَوْمِ	الْوَدَاعُ! الْوَدَاعُ!
يَا فَجَاجَ الْجَحِيمِ!	يَا ضَبَابَ الْأَسَى!
فِي الْخَضْمِ الْعَظِيمِ...	فَدَ جَرَى زُورَقِي
فَالْوَدَاعُ! الْوَدَاعُ!	وَنَشَرْتَ الْقَلَاعَ...

لا نقطع بأن قصيدة «الصبح الجديد» كتبت بعد «في ظل وادي الموت» ولكننا نستطيع أن نقطع بأنها تعبّر عن حالة نفسية أكثر توازناً، وإن كانت قد انطلقت من نفس البؤرة الشعورية: بؤرة الصراع بين حب الحياة وتقبل الموت. وأول دليل يشير إلى ذلك هو عنوانها الذي يوحى بالتفاؤل والفرحة. ولو لم نكن قدقرأنا القصيدة السابقة، لكان من الجائز أن نظل نتساءل عن هذا الصباح الجديد ما هو، إلى أن يكتشف لنا معناه شيئاً فشيئاً خلال القصيدة.

ثم إننا لا بد أن نلاحظ – ربعاً من القراءة الأولى – إحكام البناء الموسيقي و المناسبة لاستقبال صباح جديد. فالوزن هنا هو مشطّر المتدارك، وهو وزن نشيط يكاد يكون مرحأً، ومن هنا تسميه بالمتدارك، وركض الخيل. وشطّره يزيده خفة. والشاعر يتزمّه في القصيدة كلها، على مأثور عادته في بناء القصيدة على وزن واحد، مع توسيع قوافيها – على مأثور عادته أيضاً – وزيادة حرف ساكن في آخره (فاعلان – وهو التذليل في اصطلاح العروضيين) في جميع مقاطع القصيدة إلا واحداً. فهذا الوزن يختلف عن وزن الخفيف، الحال، الساهم، الذي بنيت عليه القصيدة السابقة. أما طريقة التقافية فتتبع النموذج الآتي:

١ - مقطع افتتاحي، يردد بعد كل مقطعين، وهو مكون من ثلاثة أبيات بنيت على قافيتين للأسطر الأولى والثانية.

٢ - مقطuan رباعيابن، بني كل منها على قافية واحدة في خيات
الأبيات الثلاثة الأولى، واشتركا في قافية البيت الرابع.

ويتكرر هذا النموذج ثلاث مرات، بعدد أبيات المقطع المكرر. وهذا الإحکام في نظام الوزن والقافية يسمح لنا بأن نقيس على خاذج التأليف الموسيقي، فندعى أن القصيدة مؤلفة من ثلاثة «حركات»، نحوال وصف كل واحدة منها، والبحث عما بينها من علاقات. ولكننا نتوسع في الاصطلاحات الموسيقية فلا نستخدمها للدلالة على العلاقات الصوتية فحسب، بل على العلاقات المعنية كذلك.

إن تكرار هذا النموذج، بدقة تامة، يوحى بسيطرة الشاعر على انفعالاته، بخلاف ما لاحظناه في القصيدة السابقة. ولتكرار المقطع الافتتاحي بالذات دلالة خاصة، فهو يمنع القصيدة نوعاً من الثبات، وكان هناك فكرة يلجأ إليها الشاعر باستمرار، ويستمد منها القول – على عكس ما لاحظناه في القصيدة السابقة من أنها مبنية على الصراع والحركة. ولكي تتضح المقارنة بين القصيدتين، يحسن أن نعود إلى النظام الذي اتبعناه في تحليل القصيدة السابقة، فنبدأ ببناء الجمل، ثم نثني بالصور والمفردات.

لعل أول ما يلاحظ هو خلو القصيدة من الجمل الاستفهامية، عدا جملة واحدة وردت في المقطع السادس (بين سمات أخرى تميز بها هذا المقطع):

فعلم الشكاة من ظلام يحول
ثم يأتي الصباح وتمر الفصول...؟

والاستفهام هنا خرج عن معناه – كما يقول البلاغيون – إلى الإنكار. وخلو القصيدة من الجمل الاستفهامية يعني أنها لا تعبر عن تساؤل، ولا تحكي حواراً. والنون الغالب على جملها هو الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي. وكون الفعل ماضياً يفيد تحقق وقوعه، كما يقول

البلغيون، وتقديمه يفيد الاهتمام، وكل ذلك يدل على يقين بأن التغير المرتقب قد حدث فعلاً، وهو ما يعبر عنه البيت الأول في المقطع المكرر، وقد بني على فعلٍ أمرٍ، متجانسين لفظاً ومعنى:

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون

ولكن إذا كان التغير قد حدث، إذا كانت جراح الشاعر قد هدأت، وشجونه قد كفت عن الشكوى، فلماذا يتكرر أمره لها بالسكون والسكوت؟ أليست الحقيقة هي أن الشاعر يتماسك ويتجلد، ويروض جراحه على السكون، وأحزانه على الصمت؟ لنعد إلى ذلك المقطع السادس المتميز:

إن سحر الحياة خالد لا يزول
فعلام الشكاة من ظلام يحول
ثم يأتي الصباح وتمر الفصول...؟
سوف يأتي ربيع إن تقضى ربيع

هناك أولاً هذه الجملة الاسمية، ذات الخبر الاسمي، والمؤكدة بإن، كما أن خبرها أكد بخبر ثانٍ يماثله في المعنى، وبقاربه في الصيغة، لأنه فعل مضارع، والفعل المضارع إنما سمي مضارعاً لأنه ضارع الاسم. وهذه إحدى السمات اللغوية التي تميز بها هذا المقطع عن سائر مقاطع القصيدة (فليس في القصيدة إلا جملة اسمية واحدة غير هذه، وقد جاءت في أول المقطع الخامس: «في فؤادي الرحيب معبد للجمال»). وتأكد أن سحر الحياة خالد لا يزول، يعني أن ثمة ترددًا في قبول هذه القضية فمن ذلك المتردد؟ من المخاطب بهذه الجملة؟ لا بد أن يكون هو تلك الجراح وتلك الشجون، فمع أنها لا نسمع لها صوتاً، فلا شك أن الشاعر يسمع همسها. ومع أنه يأمرها أن تسكن وتسكت، فهو يعاملها برفق، ويلومها

لوماً هيناً، يشبه العتاب، مستخدماً أسلوب الاستفهام الإنكارى. ثم يعقب محاولاً أن يبعث في نفسها الاطمئنان إلى المستقبل. ولذلك تتعاقب أفعال مضارعة أربعة: يحول، يأتي، تمر، يأتي — وقد سبقت الأخيرة بحرف استقبال (لم يرد الفعل المضارع إلا مرة واحدة قبل ذلك، وذلك في آخر المقطع الثاني، وموقعه جملة وصفية في سياق إحدى الجمل المبدوءة بالفعل الماضي).

وينبغي أن نلاحظ السمات اللغوية التي يتميز بها المقطع الأخير من حيث بناء الجملة. فهذا المقطع قد بني معظمها على أشياء جمل: لعل النهاية يحبون أن يعربوا كلمة «الوداع» على أنها مفعول به لفعل مذوف، أو على أنها مصدر نائب عن فعله، ولكن الإعراب لا يعنينا كثيراً، ما دام الواقع اللغوي هو أنها الكلمة مفردة تؤدي معنى كاملاً. وكل الكلمات التي من هذا النوع تميز بطابعها الانفعالي، أما هذه الكلمة بالذات فلا شك أنها ذات شحنة انجعالية عالية. وقد تكررت أربع مرات في هذا المقطع دون غيره. أما المنادى فهو شبه جملة باتفاق، لأنه غير داخل في إسناد، وهذا يعني أيضاً أنه صباح انفعالي لا يثبت شيئاً. ولا يبقى من المقطع بعد هذه الصيغات إلا ثلاثة أشطر جرت على نسق الجملة المتبع في القصيدة كلها، ولكن مع زيادة مهمة لم تكرر كثيراً وهي حرف التحقيق «قد». فكان هذا المقطع الأخير جاء شطره الأكبر وداعاً وشطره الأصغر تلبية. وكلاهما ينطوي على تناقض: فاللوداع إنما يكون لحبيب، فما باله يودع هذه الأشياء التي ينبغي أن يكون الإنسان سعيداً بفارقها؟ والتلبية تكون — عادة — طلباً للأمن في رحاب طاهرة، وهو هو ذا يلبي منطلقاً في رحلة محفوفة بالمخاطر.

إن صراع الموت والحياة في قلب الشاعر لم ينته، ولكنه استطاع أن يسيطر عليه فقط. فهو يودع الحياة مخفياً حينئذ، مظهراً ارتياحه، ويستقبل الموت فرحاً بهذا الصباح الجديد، ولو أنه لا يعلم ماذا وراء الرحلة البعيدة.

والجمع بين مثل هذه المتناقضات شيء لا يستطيعه إلا الشعر، ولا يدركه إلا من يحسن فهم أدوات الشاعر. وقد كان مما لاحظه وأنا أقرأ هذه القصيدة مع طلابي أن معظمهم لا يتردد في القول بأنها قصيدة متشائمة أو حزينة. الواقع أن الشاعر يحشد في المقطعين الأولين على الخصوص عدداً من الأسماء والأفعال التي تشير إلى الحزن والوجع والموت، يكاد يُغرق في تياره كلمات الصباح والغناء والنغم. وكنت إذا رددتهم إلى العنوان «الصباح الجديد» وما يوحيه الصباح من معانٍ التفاؤل والبشر وتجدد الحياة شكواً لحظة، دون أن يجعلوا من السهل عليهم قبول نفسي آخر. وهنا أدركت أن لدى الشاعر نوعاً من التلاعب بمعانٍ الجمل لم أصادف نظيره عند غيره، وأستطيع أن أسميها «سلب السلب». وأعني به أمراً سلبياً ما يستند إلى أمر سلبي آخر أو يرتفع عليه؛ ومحصل هذه العلاقة - منطقياً - أمر إيجابي، ولكن إيحاء العبارة يوهم تأكيد السلبية. فعندما يقول الشاعر: «مات عهد النواح» يشير الفعل «مات» ارتباطاته المؤلمة، وكذلك المصدر «النواح»، قبل أن يربط السامع أو القارئ بينما ليستنتاج أن موت عهد النواح يعني انقضاءه، ومن ثم احتمال أن يكون العهد الجديد ساراً. وأنت تدرك أنه جاء بهذا التعبير، الذي ينافق ظاهره باطنه، عن قصد، لأن شاعراً آخر كان يمكن أن يقول - بل الأرجح أنه كان يقول: «راح عهد النواح». وترى الأسلوب نفسه، بصورة أكثر تعقيداً، في قوله: «في فجاج الردى قد دفت الألم» فكلمات «الردى» و«الألم» كلها كلمات ذات معانٍ سلبية، تتردد في النفس أصواتها الحزينة قبل أن تترجمها بأنه تخلص من آلامه. وقد عمد الشاعر إلى التركيب نفسه في البيت التالي: «ونثرت الدموع لرياح العدم»، ثم - بصورة أخف - في قوله: «وأذبت الأسى». ولا يبدو لنا هذا التركيب - عند التأمل - مجرد حيلة لغوية أو لغز عقلي بل تعبيراً دقيقاً عن حالة نفسية: فالشاعر لم يصل إلى نوع من الرضى والاطمئنان - يكاد يشبه السعادة - إلا بمضاعفة الشقاء، أو التعمق في الشقاء. لقد ناح على نفسه لما توقعه من قرب موته، إلى أن

تبين أن النواح لم تعدد له قيمة ولا معنى، فكفت عنه. وآلته فكرة الموت، إلى أن أدرك أن الألم نفسه ينقضى، يموت وينسى، فائز أن يهيل عليه التراب بيديه. ويكنى حين لاحت له فكرة العدم الذي يوشك أن يصير إليه، ولكنه أدرك أن العدم مصير كل شيء؛ أن ثمة «رياحاً» عدمية تذرو كل ما في الكون، فرمى إليها دموعه.

بناء على هذه الملاحظة يمكننا أن نقول إن القصيدة كلها ليس فيها جملة واحدة تحمل معنى الضجر أو الألم، أو حتى الاستسلام. ولكن ليس معنى هذا أيضاً أنها تعبّر عن تفاؤل ساذج، أو عن هدوء فلسفى. فلا هذا ولا ذاك. إن هذا الأسلوب الذي ينفي الألم، لا يزال مشبعاً بالألم، وإذا كان نجده مكرراً ضمن المقطع الثلاثي الذي يتعدد طوال القصيدة، فمعنى ذلك أنه نعم ثابت في القصيدة كلها، كما أن تحقق الواقع من خلال التعبير بالأفعال الماضية نعم ثابت آخر. إلا أن بين التغميمين فرقاً مهماً: ففكرة اللحن الأول – الانتصار على الألم بالتعمعق فيه – هي أشبه ببداية قوية لافتة لقطعة موسيقية ذات ثلاث حركات، تتبعها ضربات متتابعة سريعة الإيقاع، ناشئة من تكرر العطف بالواو، ولا سيما في المقطع الثالث؛ ولكنها ترتد إلى خلفية المعزوفة في الحركتين الثانية والثالثة مذكورة بوجسدها فحسب. أما اللحن الآخر الثابت – تحقق الواقع – فمستمر في المعزوفة كلها، وإن اختلفت سرعة إيقاعه من حركة إلى حركة. وبعد الإيقاع السريع في الحركة الأولى (لاحظ أن المقطع الثاني في هذا القسم هو المقطع الوحيد الذي لم تذيل قافية) يأتي مقطع بطيء، الإيقاع نسبياً، فهو المقطع الوحيد الذي وردت فيه «إن» الثقيلة، وظهرت الأفعال المضارعة بكثرة لافتة، واحتوى على جملة استفهامية طويلة. أما الحركة الثالثة فهي أشد سرعة من الأولى، وذلك بفضل أشباء الجمل التي غلت على المقطع الأخير.

ولندع بناء الجمل لننظر في الصور والمفردات. وفي هذه القصيدة

بالذات تظفر قيمة الحقول الدلالية التي تربط بين المفردات والصور المتباشرة في القصيدة بصرف النظر عن وظائفها في جملها. فبفضل تركيب «سلب السلب» استطاع الشاعر أن يشيع في القصيدة جو الكآبة والألم الذي تخلى منه معانى الجمال في الحقيقة. وهذه الملاحظة تدعونا إلى العودة إلى النموذج الموسيقى مرة أخرى. فبفضل استخدام تأثيرين مختلفين: أحدهما يرجع إلى الجمال الآخر يرجع إلى المفردات، استطاع الشاعر أن يبني لحنه الأساسي الذي سميته «تحقق الواقع» بناءً مركباً، كما في أنواع التأليف الموسيقى التي توصف بأنها «بوليفونية». ويظهر هذا البناء المركب في الحركتين الأولى والثانية (وعلى الخصوص المقطعين الثاني والأخرين) أما في الحركة الثانية فلا يتتجاوز المقطع المكرر. فكأن البوليفونية تجتمع في هذه القصيدة مع سرعة الإيقاع. ولذلك نجد الإيقاع البطيء في الحركة الوسطى مقترباً بساطة اللحن وبهجته. فالمقطع الأول في هذه الحركة الوسطى (بعد المقطع المكرر) مشغول بصورة واحدة عنقودية، وهذا يعطيها ليناً في الشكل يتفق مع جو الخشوع والرضى الذي يسيطر عليها. إن معانى العبادة ترتبط بما بعد الموت، ولكن الشاعر يربطها بالحياة. فهل هذا لأنه عاشق للذات الحياة؟ إنه عاشق للجمال، والجمال عنده شيء روحاني يُشيد «بالرؤى والخيال»، وهو لذلك لا يجد صعوبة في أن يقرنه بالعبادة، كما قرنه من قبل (في المقطع الثالث) بالغناء. ليست هناك حياة وموت، وإنما هناك حياة ولا حياة. الحياة هي الجمال الروحاني، وسحرها خالد لا يزول، متجدد أبداً، ربيعاً بعد ربيع. عهد النواح، وزمان الجنون، هو العهد الذي لم يكن يدرك فيه هذه الحقيقة. وإدراكتها هو الذي يملأ هذه الحركة الثانية بالبهجة، وانتظار الصباح الجديد هو الذي يجعله مستوفزاً قلقاً، فتجيء الحركة الثالثة (ولا سيما مقطع الختام) سريعة الإيقاع، مكَّدة الصور، وقد تعانقت النغمتان - نغمة البهجة ونغمة الأسى - وازدادت شدتها. فهو هنا «يودع»، لا يدفن الألم ولا ينشر الدموع لرياح العدم كما في الحركة الأولى. إنه يودع حياة أقل جمالاً ليستقبل حياة أكثر جمالاً: و«جمال

الهموم» و«ضباب الأسى» و«فجاج الجحيم» هي أشياء هذه الحياة التي يودعها. ربما كان الأسى جيلاً، لأنه استطاع أن يذيبه في جمال الوجود (المقطع الثالث)، ولكن «جمال الهموم» و«فجاج الجحيم» ترمز – في أغلبظن – إلى «اللاحياة» التي تشوّه جمال هذه الحياة. وربما كان التمييز بين «حياة» و«لا حياة» – وهو تمييز جوهرى في رؤية الشاعر للوجود – معنى بعيداً هذه القصيدة. ولكن الشاعر عَبَرَ عنه، بصورة أقل خفاء، في القصيدة التالية.

□ □ □

٦

من أغاني الرعاعة

أبو القاسم الشابي

أقبل الصبح يعني للحياة الناعمة
والربى تحلم في ظل الزهور المائسة
والصبا ترقص أوراق الزهر الياسفة
وتهادى النور في تلك الفجاج الدامسة

أقبل الصبح جميلاً، يملاً الأفق بهاء
فتمطى الزهر، والطير، وأمواج المياه
قد أفاق العالم الحي، وغنى للحياة
فأفيقي يا خرافي، وهلمي يا شيه

وابعني يا شيه، بين أسراب الطيور
واملاي الوادي ثفاء، ومراحاً وجبور
واسمعي همس السواقي، وانشقي عطر الزهور
وانظري الوادي يغشيه الضباب المستبر

واقطفني من كلاً الأرض ومرعاها الجديد
واسمعي شبّاتي تشدو بمعسول الشيد
نعم يصعد من قلبي كأنفاس الورود

ثم يسمو طائراً، كالبلبل الشادي السعيد
وإذا جئنا إلى الغاب وغطاناً الشجر
فاقتطفى ما شئت من عشبٍ وزهرٍ وثمرٍ
أرضعنته الشمس بالضوء وغداه القمر
وارتوى من قطرات الطلّ في وقت السحر
وامرحي ما شئت في الوديان أو فوق التلال
واربضي في ظلها الوارف إن خفت الكلال
وامضغى الأعشاب والأفكار في صمت الظلّال
واسمعي الريح تغنى، في شماريخ الجبال
إن في الغاب أزاهيراً وأعشاباً عذابٌ
ينشد النحل حواليها أهازيجاً طرابٌ
لم تدنس عطرها الطاهر أنفاس الذئاب
لا ولا طاف بها الثعلب في بعض الصحابٍ!
وشذاً حلواً، وسحراً، وسلاماً، وظلالٌ
ونسيماً ساحر الخطوة، موفور الدلال
وغضوناً يرقص النور عليها، والجمال
وانحضراراً أبدياً، ليس تمحوه الليالي
لن تملّى، يا خرافي، في حمى الغاب الظليل
فzman الغاب طفل، لاعب، عذب، جميلٌ
وزمان الناس شيخ، عابس الوجه، ثقيلٌ
يتمشى في ملالٍ، فوق هاتيك السهل

لك في الغابات مرعاك، ومسعاك الجميل
ولي الإن شاد والعزف إلى وقت الأصيل
فإذا طالت ظلال الكلا، الغض، الفشيل
فهلمي نرجع السعي إلى الحي النبيل

المدخل الأسلوبى لفهم أي قصيدة هو لغتها. هذا مبدأ لا يختلف حوله أي من الدارسين الأسلوبيين. ولكن هذا المبدأ لا يقول شيئاً مهماً من الناحية العملية. فأننا لا أدرى، أمام أي قصيدة، من أين آتى لغتها: آتتها من جهة اختيار المفردات أو الجمل؟ وعلى أي أساس أصنف المفردات أو الجمل؟ وهل يجب عليّ أن أحصيها لأعرف نسبة كل نوع إلى الأنواع الأخرى؟ وما النتيجة التي أطمع في الوصول إليها من وراء هذا المجهود – وهو مجهود شاق ولا سيماء إذا طالت القصيدة؟

لقد حلّلت حتى الآن خمس قصائد، ولم تكن طريقة التحليل واحدة بين أي اثنتين منها. ولكننا كنا – في أغلب الأحوال – نعني بالأجزاء المميزة من القصيدة، إما بحكم موضعها، كالعنوان أو المطلع، وإما بحكم اختلافها عما يقال عادة في مثل مناسبتها، وإما بحكم مخالفتها للنستق المتبوع داخل القصيدة نفسها. وكثيراً ما كنا نجمع بين عدد من هذه الاعتبارات لأن اتباع اعتبار واحد منها قد لا يكون كافياً لاكتشاف ما نسميه بورقة القصيدة، أو دلالتها العميقة. والمهم دائمًا هو البدء بأبرز السمات اللغوية عساها تضمننا على أول الطريق الصحيح لفهم أسلوبى للقصيدة.

والسمة التي تبدو لنا أكثر تيزّاً في هذه القصيدة هي مخاطبة الشاعر لشياحه، بحيث يصح القول إنها بنيت على هذا الخطاب، فهي تشغّل ستة مقاطع كاملة، أي أكثر من نصف القصيدة كلها (من المقطع

الثالث إلى السادس، ثم المقطعين الناسع والعاشر. فإذا تركنا الموضوع الشعري، وهو وصف الطبيعة البكر، على أنه من الموضوعات المطرفة في الشعر الوجданى، بل إذا تركنا تحدث الشاعر بلسان الراعي على أنه تقليد في الشعر الأوروبي ربما يكون الشاعر قد سمع به، فسيبقى أن القصيدة الرعوية لا يلزم أن تعتمد اعتماداً أساسياً على مخاطبة الشياه. ولكي تبدأ القصيدة في التكشف لنا، ينبغي أن نسأل: كيف يخاطب هذا الراعي شياهه؟

فنلاحظ أن هناك نستأ متبعاً لا يكاد يختلف، في المقاطع الأربع الأولى (من الثالث إلى السادس). فالراعي يأمر شياهه أن تتعن نفسها بكل ما يتوجه لها الغاب من مسرّات. أي أن الجملة تكون من فعل أمر، فاعله ياء المخاطبة وهي الشياه، ومفعوله أو متعلقه شيء مما يحييه الغاب. وهذا النسق معناه أن الشاعر يحدث وحدة ذات أطراف ثلاثة: الشاعر والشياه والطبيعة. وهذا الارتباط الثلاثي يمكن أن يدل على أن للشياه في هذه القصيدة وظيفة الواسطة بين الشاعر والطبيعة. ويتأكد هذا المعنى عندما نلاحظ أن بعض الأفعال التي تؤمر الشياه بها هي في الواقع أفعال الشاعر نفسه، مثل قوله:

واسمعي همس السوقي وانشققى عطر الزهور
وانظرى الوادي يغشى الضباب المستدير

وهو يشاطرها فعلاً واحداً في هذا البيت:
وامضغى الأعشاب والأفكار في صمت الظلائل

ولكنها تستطيع أن تفعل أفعالاً كثيرة لا يستطيعها هو: تستطيع أن تملأ الوادي ثغاءً ومرحاً وحبوراً، وتستطيع أن تقطف من كل الأرض ومرعاه الجديـد، وتستطيع أن تمرح ما شاءت في الوديان أو فوق

التلال... إذن هي أقرب منه إلى حياة الغاب. وحياة الغاب هي الحياة،
كما يقول في المقطع الثاني:

قد أفق العالم الحي وغنى للحياة
ولكن هناك بيتاً واحداً يأمرها فيه أن تتجه إليه بدلاً من الطبيعة:
واسمعي شبابتي تشدوا بمعسول التشيد
ونلاحظ فيه وصف التشيد بأنه «معسول» كأنه ذلك العشب الطيب،
أي أن الشاعر يدخل نفسه في زمرة الطبيعة. ويستطرد واصفاً نشيده:
نعم يصعد من قلبي لأنفاس الورود
ثم يسمو طائراً كالبلبل الشادي السعيد
فهذه الصورة تجمع كل ما في الطبيعة: طعم العشب الجديد، وشذا
الورد، وغناء البلبل.

علاقته بالطبيعة إذن - أو بالحياة عموماً - هي علاقة الفنان:
لا ينال من لذاتها إلا القليل، ولكنه يحياها في لذات الآخرين، ويجمع
شتاتها ويعيد صياغتها بفنه. وهو يعبر عن هذا المعنى تعبيراً مباشراً في المقطع
الأخير:

لك في الغابات مرعاك ومساك الجميل
ولي الإنشاد والعزف إلى وقت الأصيل

العلاقة بين الشاعر والغاب، إذن، تعني العلاقة بينه وبين الحياة.
 فهو يستمد فنه من الحياة، ويعيده إليها. والمقطعان الأولان، وكذلك
المقطعان السابع والثامن، يجمعان صور الطبيعة في حقل دلالي
خاص، يشير إلى معنى مرکزي: أن الحياة فن وجمال. على أن بين المقطعين
الأول والثاني من ناحية، والمقطعين السابع والثامن من ناحية أخرى، بعض
الفرق. فال الأولان يشيران إلى معنى «الحياة» فحسب، أو على الأصح: الحياة

بالنسبة إلى عالم هيولاني، لا يوصف بحياة أو لا حياة. ومن ثم فهي دعوة إلى الشاعر كي يشارك بشياده (أو من خلال شياده) في يقطة الحياة ويعينها بفنه. أما الآخرين فيؤكdan معنى الحياة في مقابل «اللاحياة» أو الجمال في مقابل القيح؛ ومن ثم يسلمان إلى مقطعي الختام، حيث يلتقي الخطان الأساسيان في القصيدة: الحياة/ الفن؛ والحياة/ اللاحياة.

ففي المقطعين الأول والثاني تكرر كلمة «الحياة» بمشتقاتها ثلاث مرات، ويترکرر «الزهر» ثلاث مرات، ويترکرر الفعل «غنى» مرتين، و«الصبح» مرتين، ومن واديه «النور» و«البهاء». وتحرك عناصر الطبيعة كلها حركة لطيفة متاغمة: فالصبح يقبل، ويعني، والنور يتهدى، والرب تحلم، والزهور غيس، والصبا ترقص، والزهر والطير والأمواج تتمطى ، والعالم الحي كله يغنى للحياة. والتكرار في هذه الجملة الأخيرة ليس مجرد «جناس اشتقاد» لفظي، ولكنه يؤدي معنى لا يمكن أداؤه بتعبير آخر: فالحياة تغنى لنفسها، والعالم فرح بذاته.

والصور في المقطع ٣ - ٦ تجمع بين الراعي والشياح والطبيعة في أفعال متشابهة ومتسلفة. فالشياح وراعيها يسمعان غناء الطبيعة (همس السواقي وغناء الريح) ويُسمعانها غناءهما (الشياح غالا الوادي ثغاء، وأنغام الراعي تطير في الفضاء شادية كالبلبل)، وهي تنشق عطر الزهر، ونغمها يصعد من قلبه كأنفاس الورود، والشياح تتغذى بالعشب والزهر والثمر، التي تغذت بضوء الشمس والقمر، وهي تتضخ الأفكار مع الأعشاب، مثلما تحلم الرب.

أما المقطعان السابع والثامن فيجمعان تنوعات على الأفكار السابقة وعنابر جديدة. هناك تنوعات على فكرة الغناء («ينشد النحل... أهازيجاً طراب») وفكرة الرقص (نسيم ساحر الخطوة، وغضون يرقص عليهما النور والظلال). والشايي يعمد إلى طريقته المألوفة في حشد المفردات مستخدماً واو العطف («إن في الغاب أزاهيراً وأعشاباً عذاب»، و«شذا حلواً

وسرحاً وسلاماً وظلال». ولكن هناك أيضاً هذين العنصرين الجديدين: ذكرى «اللاحياة» (أنفاس الذئاب، الثعلب وصحابه)، وهي مجرد ذكرى يمحض الشاعر على نفيها من عالم الغاب الظاهر، ثم هناك تأكيد لأبدية الجمال في ذلك العالم الأخضر.

وكان الشاعر يقول إن جمال الحياة عظيم وخالد، لا يمكن أن يدنسه تسلل «اللاحياة» إلى أكتافها الخضر المزدهرة. وفي المقطع قبل الأخير يجمع الشاعر صفات الحياة واللاحياة في هاتين الصورتين المتقابلتين:

فzman الغاب طفل، لاعب، عذب، جميل

وزمان الناسشيخ، عابس الوجه، ثقيل

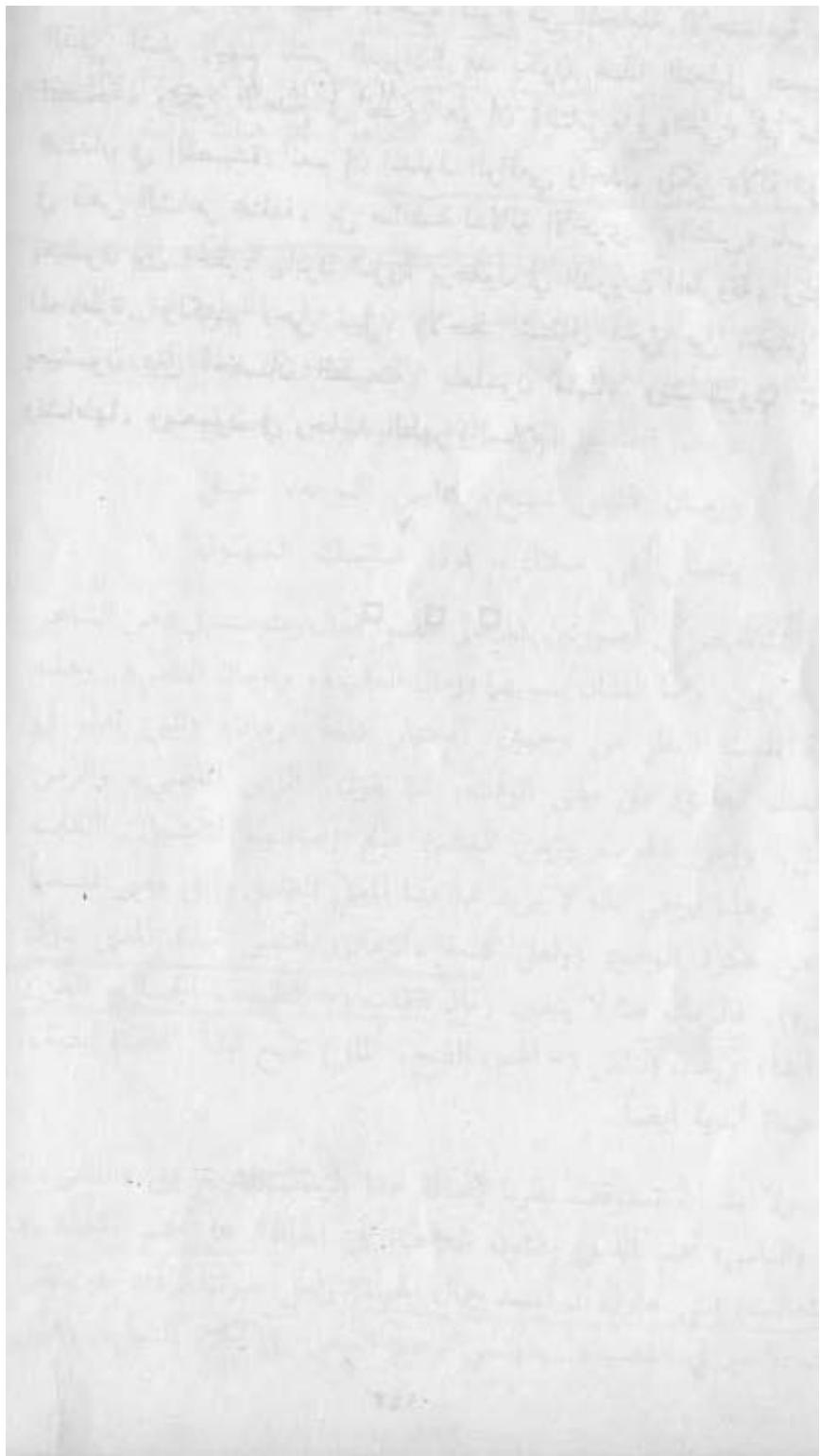
يتمشي في ملالٍ، فوق هاتيك السهول

والتشخيص في الصورتين يدل على حضور فعال ومتجسد في ذهن الشاعر لمعنىين مجردين، وهما اللذان يسميهما «زمان الغاب»، و«زمان الناس». وهذه التسمية تلفت النظر من وجهين: اختيار كلمة «زمان» (التي تدل في الاستعمال العادي على معنى الوقت، كما تقول: الزمن الماضي، والزمن المستقبل، وزمن الحرب وزمن السلم) مع إضافتها لثابتين: الغاب والناس. وهذا يوحى بأنه لا يريد بها هذا المعنى العادي، بل معنى فلسفياً فريرياً من فكرة الوجود (ولعل كلمة «الزمان» تختص بهذا المعنى دون «الزمن»). فالزمان هنا لا يتغير: زمان الغاب (= الطبيعة، الجمال، الفن) طفل أبداً؛ وزمان الناس (= الهم، القبح، الملل) شيخ أبداً. الحياة أبدية، واللاحياة أبدية أيضاً.

ولا بد أن تستوقف نظرنا إضافة هذا الزمان الشيخ إلى «الناس». فهل «الناس» هم الذين ينفثون اللاحياة في الحياة؟ هل هم «الذئاب» و«الثعالب» التي تحاول أن تفسد جمال الحياة؟ ولعل حيرتنا تزداد حين نقرأ البيت الأخير في القصيدة: «فهلمي نرجع السعي إلى الحبي النبيل» - فهل

أقحم الشاعر هذه الصفة الأخيرة كنوع من المجاملة الاجتماعية لضيفيه الذين أشار إليهم ناشر الديوان؟ قد يكون لهذا التعليل نصيب من الصحة، ولكن الأصح في نظري هو أن «الناس» و«الحي» لها مدلولان مختلفان في القصيدة. نعم إن المدلول الواقعي واحد، ولكن دلالة كل منها في ذهن الشاعر مختلفة، بل مناقضة لدلالة الأخرى. «الناس» ناس حين يعيشون بين الحفر، يهابون النور، يزحفون في الدروب المطروقة، ويتهيرون المخاطرة. ولكنهم «حي نبيل» (لاحظ اشتراق الحي من الحياة) حين يعيشون بين أحضان الطبيعة، يتعلمون منها، ويشاطرونها بهجتها ونشاطها، وينعمون في رحابها بالطهر والسلام.

□ □ □



فهرس

٥

مقدمة الطبعة الأولى

٩

مقدمة الطبعة الثانية

القسم الأول نظريّة الأسلوب

١٣	١ - فكرة الأسلوب عند الأدباء
٢٢	٢ - علم اللغة وعلم الأسلوب
٣٥	٣ - علم الأسلوب، النقد الأدبي، تاريخ الأدب
٤٣	٤ - علم الأسلوب وعلم البلاغة
٥١	٥ - ميادين الدراسة الأسلوبية
٦٧	٦ - كيف نقرأ النص الشعري

القسم الثاني

دراسة تطبيقية

في قصائد مختارة من الشعر الوجданى الحديث

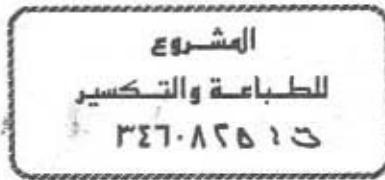
٧٢

.....	١ - «خواطر الغروب» لابراهيم ناجي
-------	----------------------------------------

١٤٥

٨٣	٢ - «استقبال القمر» لأبراهيم ناجي
٩٩	٣ - «عاصفة روح» لأبراهيم ناجي
١١١	٤ - «في ظل وادي الموت» لأبي القاسم الشابي
١٢٥	٥ - «الصباح الجديد» لأبي القاسم الشابي
١٣٥	٦ - «من أغاني الرعاء» لأبي القاسم الشابي



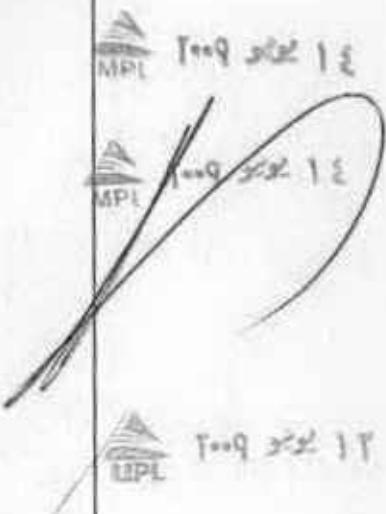


للمطبوعات



مكتبة مبارك العامة
MUBARAK PUBLIC LIBRARY
www.mpl.org.eg

شارة الرئاسية : ٤ شارع الطحاوية مفرق من شارع البيل - الخيرية
بلتون: ٣٢٣٦٠٤٩٣ / ٣٧٤٥٦٩١٨ / ٣٦٣٦٠٤٩٩
المكتبة الفرعية (البريتون) : شارع نصر المختار - الأشرفية
القاهرة - ٢٢٨٣٠٣٦٠



تذكرة إعادتك للكتاب في التاريخ المحدد يعطيك من دفع غرامة التأخير